

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

Disertación previa a la obtención de Título de Licenciado en Comunicación
con mención en Periodismo para Prensa, Radio y Televisión

Tema: Estudio comparativo de *Crónicas* y *Ratas ratones rateros*
como representación de problemas sociales en el Ecuador.

Autor: Carlos Andrés Medina

Director: Frantz Jaramillo

Quito, junio de 2015

Para el Melo y la Marianita, por su amor y esfuerzo incansable.
Albertito, heme aquí.

Gracias a mi familia por su cariño de siempre.
Al ser espiritual que guía mi vida.
A mi novia que ha estado en las buenas y malas.
A mis amigos que han sabido estar presentes.
A Lourdes que me encaminó, y a Frantz por su enseñanza.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO 1.

EL REALISMO SUCIO: SURGIMIENTO COMO CORRIENTE ESTÉTICA EN LA LITERATURA Y EL CINE. CONTEXTUALIZACIÓN Y DEFINICIÓN.....10

| | |
|--|----|
| 1.1 Introducción: la base para el estudio | 10 |
| 1.2 El realismo sucio en la literatura | 11 |
| 1.2.1 Autores literarios influenciados por el realismo sucio | 13 |
| 1.3 Contextualización | 15 |
| 1.3.1 Realismo..... | 15 |
| 1.3.2 Movimientos cinematográficos anteriores | 21 |
| 1.3.2.1 Neorrealismo italiano..... | 22 |
| 1.3.2.2 Cinema Novo brasileño..... | 24 |
| 1.4 Realismo sucio en el cine | 27 |

CAPÍTULO 2.

CONCEPTOS DE LENGUAJE AUDIOVISUAL, Y OTROS ELEMENTOS DE LA REALIZACIÓN. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS SOCIOLÓGICOS. MÉTODO DE ESTUDIO PARA LA COMPARACIÓN DE LOS FILMES.....33

| | |
|--|----|
| 2.1 Introducción: acercamiento al lenguaje audiovisual | 33 |
| 2.2 Lenguaje cinematográfico y realismo sucio | 34 |
| 2.2.1 Construcción de personajes | 35 |
| 2.2.2 Escenarios..... | 40 |
| 2.2.3 Encuadre..... | 42 |
| 2.2.4 Planos | 43 |
| 2.2.5 Movimientos de Cámara | 46 |
| 2.2.6 Ángulos de toma..... | 48 |
| 2.2.7 Sonido..... | 49 |
| 2.4 Método de análisis | 53 |

CAPÍTULO 3.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS FILMES.....55

| | |
|---|----|
| 3.1 Introducción: ejes de comparación para el estudio..... | 55 |
| 3.1 Violencia y escenarios urbano marginales | 57 |
| 3.1.1 Salvador como asesino y el linchamiento de Vinicio Cepeda | 59 |
| 3.1.2 Tratamiento cinematográfico | 65 |
| 3.2 Construcción de personajes y monstruo social..... | 69 |
| 3.2.1 Ángel y Vinicio como entes perversos..... | 69 |
| 3.2.2 Tratamiento cinematográfico | 74 |
| 3.3 Ruptura familiar y pérdida de inocencia..... | 76 |
| 3.3.1 Salvador explota, y Manolo encuentra al monstruo | 79 |
| 3.3.2 Tratamiento cinematográfico | 81 |

CAPÍTULO 4.

CONCLUSIONES.....84

| | |
|-------------------------------------|-----------|
| BIBLIOGRAFÍA..... | 88 |
| Libros..... | 88 |
| Artículos Web..... | 89 |
| Tesis..... | 90 |
| Películas..... | 90 |
| ANEXOS..... | 92 |
| Características de los filmes | 92 |
| <i>RATAS RATONES RATEROS</i> | 92 |
| <i>CRÓNICAS</i> | 93 |
| Entrevistas | 94 |
| Sebastián Cordero | 94 |
| Christian León | 104 |

INTRODUCCIÓN

El tema de investigación consiste en comparar dos películas, *Crónicas* y *Ratas ratones rateros*, ambas de autoría del cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero, con el fin de poner en evidencia cómo se representa la corriente estética del realismo sucio en estos filmes; también cómo se da la construcción y el tratamiento audiovisual, desde la visión del realizador, sobre los problemas sociales en el Ecuador. La razón por la que el análisis utiliza el enfoque de realismo sucio, radica en que ambas películas tratan temas relacionados con marginalidad, inequidad, violencia, pérdida de inocencia, entre otros, y por lo tanto se prestan para ser abordados por esta tendencia.

El estudio comparativo de estos filmes también será estudiado desde la perspectiva del lenguaje audiovisual, en donde se tomarán en cuenta elementos narrativos y técnicos. Dentro de estos se halla la construcción el tema, los escenarios, el vestuario, el tratamiento a los personajes, la fotografía, los planos, la estructura narrativa, los movimientos de cámara, y el sonido.

La problemática que se plantea en *Crónicas* es el abuso sexual y asesinato en serie a niños y adolescentes, un tema que ha conmocionado al Ecuador y a algunos países latinoamericanos. En palabras del propio director, Sebastián Cordero, “la idea inicial de *Crónicas* sucedió cuando leí sobre el arresto de Luis Alfredo Garavito en Colombia. Ahí me di cuenta que quería contar una historia sobre un personaje así.” (Sebastián Cordero. Comunicación personal. Enero 21, 2014.) En el desarrollo de la disertación se abordará más detalladamente a manera de contextualización, los crímenes cometidos por personajes como Luis A. Garavito, Pedro A. López, y Daniel Camargo.

Mientras tanto en *Ratas ratones rateros* se topan varios temas macro sociales como la violencia, la prostitución, la drogadicción, que confluyen con la pérdida de inocencia del protagonista, y cómo esos factores sociales afectan su vida. La historia planteada en este filme utiliza escenarios marginales reales con problemáticas del mismo tipo, pero en comparación a *Crónicas*, no se basa en una historia real.

Existen dos estudios que se aproximan a este tema de investigación; uno es una tesis de maestría de autoría de Pablo Vázquez realizada en 2010 en la Universidad de Cuenca, sobre la recreación de la ecuatorianidad en el imaginario simbólico de los filmes: “Entre Marx y una mujer desnuda (1996)”, “Ratas, ratones y rateros (1999)”, “Que tan lejos” (2006) y “Cuando me toque a mí” (2008); y otra de autoría de Rodrigo Valladares realizada en 2009, en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, sobre un análisis de *Crónicas* como un producto de la tendencia del realismo sucio en el cine latinoamericano.

Estos son los únicos estudios realizados sobre estos filmes en el Ecuador. El primero tiene como línea de análisis la identidad ecuatoriana sobre los imaginarios contruidos desde el cine, para lo cual utiliza algunos filmes realizados en el país. El segundo estudio mencionado tiene mayor relación con la investigación, pues tiene como principal enfoque al realismo sucio, además de que analiza a *Crónicas* desde el lenguaje audiovisual. El análisis ya publicado difiere de esta tesis, pues en esta se pretende realizar un estudio comparativo con otra película, *Ratas ratones rateros*, en el que se establezcan variables para poder obtener conclusiones acerca del tratamiento del autor sobre los problemas sociales en el Ecuador, y cómo se representa el realismo sucio en estas dos películas. La tesis mencionada se centra en el análisis fílmico de *Crónicas*, también contextualiza al cine ecuatoriano y ofrece una mirada

contrastada con la literatura del género del realismo social marginal; por otro lado analiza a algunos personajes del film, y brinda una mirada hacia el cine de la región, proponiendo que el realismo sucio es la tendencia de varios cineastas de países latinoamericanos.

La globalización y la colonización han generado en el mundo latinoamericano una serie de problemas como la pobreza, el incremento de la deuda monetaria de países menos desarrollados a países más desarrollados, el desorden social, el desequilibrio social, entre otros. Socialmente estos problemas se asocian a otros que vinculan a la identidad y dependencia, lo cual ha producido imaginarios negativos sobre la globalización, y se han creado posturas en contra de lo externo. La inequidad respecto al estilo de vida, el consumo excesivo frente a la pobreza extrema, la explotación de recursos, la falta de oportunidades, la mala educación desde niveles básicos son varios de los puntos claves que han marcado desigualdades con brechas muy amplias en el Ecuador. Esas problemáticas tienen como consecuencia inconvenientes constantes de desarrollo en las sociedades, como la violencia, la crisis de identidad, el abuso de autoridad, el maltrato infantil, entre otros. De esta manera se ha construido el concepto de primer mundo con los países desarrollados económicamente, y por otro lado los de tercer mundo y en vías de desarrollo, que son naciones dependientes, explotadas y mal gobernadas. Es por esto que se considera trascendente realizar un análisis cinematográfico desde la visión del realismo sucio que saca a relucir lo feo de las sociedades, lo que no se muestra, lo que a veces muchos no quieren ver. El estudio comprueba la validez de esta corriente estética como enfoque de análisis para otras películas con el mismo matiz; además es un aporte como investigación cualitativa por las entrevistas a profundidad con las que cuenta, que han sido realizadas al propio autor de los filmes y a personas empapadas en el tema del cine ecuatoriano.

El objetivo principal de esta disertación consiste en demostrar cómo se representa el realismo sucio, evidenciado en el tratamiento cinematográfico de las películas *Ratas ratones rateros* y *Crónicas* de Sebastián Cordero, mediante un análisis comparativo de dichos filmes.

También se describe cómo los elementos del lenguaje audiovisual construyen el relato y el discurso, bajo los principios del realismo sucio en las películas seleccionadas. Asimismo se determina cómo es el proceso de construcción de los personajes más importantes de los filmes seleccionados. Por último, se concluye, bajo el testimonio de Sebastián Cordero, cuál es su visión sobre los problemas sociales en el Ecuador plasmados en estas dos películas.

CAPÍTULO 1.

EL REALISMO SUCIO: SURGIMIENTO COMO CORRIENTE ESTÉTICA EN LA LITERATURA Y EL CINE. CONTEXTUALIZACIÓN Y DEFINICIÓN.

1.1 Introducción: la base para el estudio

En este capítulo se estudia el origen del realismo sucio tanto en la literatura como en el cine. El objetivo es explicar detalladamente qué es el realismo sucio, y cuáles han sido sus expresiones en la literatura y en el campo cinematográfico.

La razón por la que se aborda la literatura radica en que existe una relación directa entre el escrito y el audiovisual, en lo que respecta a realización; además porque se quiere mostrar un contexto más amplio. Para esto se citan algunos autores del realismo sucio norteamericano como Charles Bukowski y Raymond Carver y el latinoamericano Pablo Palacio.

También se repasan de manera cronológica otros movimientos estéticos similares al realismo sucio como son el propio realismo, y a partir de aquello se presenta una mirada general a otras tendencias estéticas desarrolladas en el cine. Para comprender qué es el realismo sucio se deben estudiar otros movimientos, como son el neorrealismo italiano y el cinema novo brasileño; también se debe comprender la etapa del Cine Nacionalista de los 60's y 70's, el Nuevo Cine Latinoamericano, hasta finalizar en el contexto del cine ecuatoriano y la relación con la obra de Sebastián Cordero.

1.2 El realismo sucio en la literatura

El realismo sucio surge en contraposición a la subjetividad del romanticismo del siglo XVIII, se deriva del realismo y del naturalismo. Estos movimientos artísticos literarios se relacionan con las tendencias que aparecieron en el cine, sin embargo, así como en la literatura, el cine cuenta con su propia evolución y sus propios procesos de construcción.

Dentro de la literatura, la categorización de realismo sucio emerge en Estados Unidos a finales de los 70's e inicios de los 80's, en manos de Bill Bufford, director de la revista literaria inglesa Granta. Este sería un truco publicitario, según el premiado escritor estadounidense Richard Ford (2010) quien, en una entrevista otorgada a El País, mencionó que “nadie se lo tomó en serio, aunque proporcionó grandes y duraderas audiencias a los escritores a los que pretendía promocionar. Pero nunca fue pensado para ser tomado en serio. En ese sentido fue como el movimiento dadá.” (Galindo, J. 2010. Entrevista a Richard Ford “El realismo sucio fue un inocente truco publicitario” Recuperado de http://elpais.com/diario/2010/08/07/babelia/1281139964_850215.html)

En definitiva el surgimiento del realismo sucio depende del punto de vista del que se lo trate, porque a pesar de que surgió con fuerza en Estados Unidos en los años mencionados con, algunos lo sitúan originalmente en la década de los 50's. En el Ecuador, Pablo Palacio con su libro *Un hombre muerto a puntapiés*, que incluye escenarios sucios y marginales, puede ubicarse dentro del realismo sucio en la década del treinta, décadas antes de que Bufford lo citó en Granta. Desde el primer cuarto del siglo XX, surgió la llamada “Generación Perdida”, titulada así por su oposición a los valores morales de la época; en esta

constaban nombres como Ernest Hemingway, Truman Capote, John Dos Pasos, Ezra Pound, Esrike Caldwell, William Faulkner, John Seinbeck y Francis Scott Fitzgerald.

Después de la mitad del siglo XX, con nuevos autores, surge la Generación Beat o de contracultura; uno de ellos fue Raymond Carver, literato considerado como el creador del realismo sucio norteamericano. Los escritos de Carver, grises y oscuros, con escenarios desdichados y con personajes que sufren constantemente; por ejemplo en su cuento “*Mecánica Popular*”, una madre llora desconsolada observando cómo se desmorona su matrimonio, y en un dilema personal, le grita a su pareja que salga de su casa mientras éste se niega a irse sin su hijo. La discusión gira en torno a un forcejeo para llevarse al bebé mientras este llora a gritos. No existe un final concreto, no se sabe quién se quedó con la criatura. La violencia es el factor común del cuento, en donde tanto psicológica y físicamente ambos personajes infringen dolor a su hijo y a sí mismos.

La clasificación de realismo sucio se empezó a utilizar para calificar a manera de crítica sobre los escritos de la época. La tendencia estética que se apoderaba de la literatura rompía los esquemas románticos y planteaba otra forma de escritura y entendimiento de la realidad.

Los personajes literarios de la tendencia del realismo sucio viven en ambientes marginales, y atraviesan situaciones de inequidad social, muy semejantes a las circunstancias que tenían que vivir los personajes del realismo sucio en el cine.

1.2.1 Autores literarios influenciados por el realismo sucio.

En Estados Unidos los escritores que se dedicaron al realismo sucio fueron Charles Bukowski, Richard Ford, Tobias Wolf, entre otros.

En Latinoamérica aparecen autores cubanos como Pedro Juan Gutiérrez, Fernando Velázquez Medina y Zoé Valdés; en Ecuador lo representa Pablo Palacio. Mientras que en Venezuela incursionó Argenis Rodríguez, en México Adolfo Vergara Trujillo. En España los literatos relevantes son Karmelo C. Iribarren, Roger Wolfe, Juan M. Velázquez. Todos estos artistas se enfocaron en mostrar una realidad más cruda y fría, de esta manera se pretendía romper métricas o formalismos existentes.

En el cuento *“Exactamente no fue Bernadette”* del libro *“Música de Cañerías”* (Bukowski, 1983), un hombre se corta el miembro viril con un envase de cristal. La narración relata un diálogo entre el doctor que atiende al hombre, y se detalla cómo este conoce a una mujer y cómo ella logra convertirse en un motivo de lujuria hacia él, y este al masturbarse se hiere físicamente. El escenario en el que vive el hombre no es marginal, pero la vida de la mujer describe circunstancias de prostitución y enfermedad mental.

El realismo sucio fue la respuesta al romanticismo idealizado que tenía a la exaltación de la subjetividad como protagonista. Además es una tendencia vanguardista, y como tal es parte de la serie de movimientos artísticos y culturales que se desarrollaron en Europa y en América durante el siglo XX. La Vanguardia significaba el cuestionamiento del arte por el arte, plantea interrogantes ante los movimientos o tendencias artísticas predecesoras, con lo que se pretende encontrar otro fin, que en este caso era un fin social. Schwartz (1991, p. 41)

expone que “el papel de la vanguardia artística, en la medida en que pretende revolucionar a la sociedad, se reviste de una función pragmática y de una finalidad social.”

Explicando lo anterior, en cuanto a la función pragmática, tiene que ver con el acto comunicativo. Es decir, no solamente se trata de emitir un mensaje, sino también se debe tomar en cuenta el contexto en el que se lo hace, la reacción que pueda tener en el receptor, respecto a qué nos estamos refiriendo, y cómo lo vamos a hacer. La adecuación del mensaje es muy importante en el acto comunicativo, y el hecho de tener una finalidad social es importante, porque es el rol principal de los movimientos de vanguardia, que tratan de demostrar algo y plasmarlo de una manera distinta.

Vanguardista fue el escritor ecuatoriano Pablo Palacio, quien en su cuento “*Un hombre muerto a puntapiés*”, describe la historia creada por el narrador sobre la muerte de un individuo. El tema es la muerte y la violencia, motivos recurrentes en el realismo sucio. Cabe recalcar que la literatura de Bukowski y Carver es más cruda y directa que la de Palacio; sin embargo la ambientación y las circunstancias donde se desarrollan las acciones de los personajes son marginales, relacionadas a la muerte, al misterio y a la violencia.

1.3 Contextualización

El realismo sucio deviene de varios movimientos artísticos anteriores. Es importante conocer cómo se dio la construcción de la tendencia estética estudiada, mediante el análisis de cada uno de los movimientos semejantes predecesores, para de esta manera poder entender de mejor forma cómo fueron sus inicios.

1.3.1 Realismo

En la literatura el realismo se desarrolla debido a una causa social. A mediados del siglo XIX la burguesía asciende y aparece una sociedad formada por el desarrollo industrial. Existen varios antecedentes que derivan en la creación de este grupo social, como el derecho de los ciudadanos al voto, la búsqueda de la soberanía, entre otras libertades, que poco a poco construirían una clase social más consciente de su existencia. Las tendencias políticas como el marxismo y el socialismo eran aceptadas cada vez más, lo cual fortaleció nuevos imaginarios como el de desigualdad social, que causaría incomodidad en la sociedad.

Zavala (1994, p. 267) dice que “la novela realista acoge en sí la prosa del mundo para que un sujeto de heroicidad problemática o vacilante ejercite aún su empeño en quebrantar o vencer a aquélla”. Es decir, la literatura realista expone a un personaje ligado a problemas, quien tiene la intención de superarlos. Jean Valjean, el protagonista de *Los Miserables* de Víctor Hugo (uno de los exponentes de la literatura realista más representativos), es apresado por robar comida para su familia y liberado luego de 19 años; este personaje tiene una transformación y tras luchar contra sus problemas, los supera y logra ser un hombre de bien.

El realismo se preocupa por la interioridad del personaje y el desarrollo dentro de su entorno, con problemáticas acarreadas por situaciones de desequilibrio. Este argumento es sostenido por Stam, R. Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S., quienes sostienen que:

Las novelas realistas de autores (...) emplazaron a personajes intensamente individualizados, seriamente concebidos, en situaciones sociales típicamente contemporáneas. El impulso realista estaba acompañado por una dimensión social bajo la forma de una teleología de democratización implícita que facilitaba la emergencia de grupos humanos más extensos y socialmente inferiores a la posición del sujeto asunto de una representación problemática-existencial. (1992, p. 212)

Eso fue lo que varios autores plasmaron en sus obras, a propósito de la necesidad que tenían algunos grupos sociales, con problemáticas comunes como la falta de identidad o la sensación de inferioridad, de sentirse presentes en una sociedad inequitativa que los acapara.

Entre el cine y la literatura existe una diferencia clara, pues a pesar de que la puesta en escena responde a un trabajo en la elaboración y concreción de un guión, en el texto literario el lector tiene la libertad de figurarse a su parecer al escenario, a los personajes y a la secuencia en sí. Mientras que en el cine se traspasa ese límite, y lo que se observa es la manera en que el autor del film quiso que se vea la película. Es decir, se omite un paso, y lo que se digiere visualmente se lo ve detrás de un filtro. La intención del autor al emitir un mensaje cuando busca representar una parte de la realidad puede ser una, pero llegar a ese objetivo depende de la competencia del lector, o quien mira, para saber interpretar lo que se quiso decir o plasmar. Robert Stam (1999, p. 247) hace un análisis sobre la relación entre la literatura y el cine, y cita a Bajtin quien dice que la literatura y el cine no se refieren tanto a la sociedad como representación de discursos o lenguajes, sino que “más que un reflejo de lo real, o incluso refracción de lo real, el arte es una refracción de una refracción, es decir, una versión mediada de un mundo socioideológico ya textualizado.” Es decir que al momento de

observar una película estamos viendo una adaptación artística sobre algo que ya fue adaptado anteriormente, es decir la visión de la realidad de quién realiza el film.

Una definición del realismo lo ubica como un conjunto de mecanismos estilísticos que mediante “el ajuste adecuado de la técnica ilusionística, cristaliza un fuerte sentimiento de autenticidad” (Stam et al; 1992, p. 212); este es un enunciado formal que enfoca al realismo como un movimiento que puede ser utilizado para un fin artístico.

Sin embargo, Stam et al citan a Kracauer y Bazin, y le dan un valor y añaden a la fotografía dentro de todo el andamiaje de la relación del cine y el realismo; esto significaría la objetividad esencial del cine. Aseguran que:

el fotógrafo, a diferencia del pintor o el poeta, no puede trabajar sin un modelo, se suponía un nexo ontológico entre la representación fotográfica y lo que representa. Puesto que los procesos fotoquímicos implican un nexo indéxico entre el analogón fotográfico y su referente, la cinematografía aporta un impecable testigo de las cosas tal y como son. (1992, p. 213)

Este enunciado es de gran importancia para lo que es el cine como representación de la realidad, debido a que describe y argumenta el por qué el cine expone las cosas como son. La fotografía tiene un nexo ontológico con lo que representa porque es la captura de lo que sucede en escena, lo que existe; la película capta singularmente lo que ocurre. No obstante, esta definición es muy mecánica, porque se centra en un proceso del funcionamiento de una máquina y su relación con la realidad. En efecto, es la parte objetiva del cine. Esta es la razón por la cual estos pensadores sostienen, además, que el cine es el “arte de realidad.”

Los cineastas Vsévolod Pudovkin y Béla Balázs fueron figuras representativas de la estética realista, que tenían a la escuela marxista como inspiración debido al contexto en el

que vivían. Por un lado Pudovkin creía que hacer cine de conciencia es imaginarlo a través del entorno que lo rodea; así se parte del tema para construir el guión. Mientras que Balázs (2008, p. 72) sostiene que “un buen director de cine no permite que el espectador mire la escena al azar. Guía nuestro ojo inexorablemente, de un detalle a otro, a lo largo de la línea del montaje”. El realismo pretende reducir la narración a sus elementos fundamentales; visto de esta forma lo que Balázs quiere decir con guiarnos por los detalles equivale a los elementos fundamentales que la tendencia realista busca plasmar artísticamente.

Es importante definir al cine dentro de todo este proceso de investigación, sobre todo en relación a las tendencias artísticas estudiadas. Mucho más en relación al realismo, que es el movimiento del cual se desprende la tendencia estética del realismo sucio, el cual es foco de análisis de este trabajo. En el texto de Xavier (2008, p. 73) se define al cine como una totalidad orgánica con un determinado fin, que posee un gran poder de manipulación sobre el espectador, debido al montaje de las escenas, que el observador conscientemente tiende a buscar un significado. De esta forma, tal como lo afirma Balázs (2008, p. 73), “cada plano tomado aisladamente está saturado de una tensión, de un significado latente que es liberado como una descarga eléctrica cuando se le adiciona el plano siguiente”.

Pudovkin nos deja ver en su manera de hacer cine que los detalles no solamente pueden ser plasmados en el escenario, sino en la psicología del personaje. Por lo tanto se decidió por un cine vinculado con la conciencia humana, en donde sus películas involucren un proceso de desalienación de los personajes, para que ellos atravesasen una transformación de su interioridad para llegar al reconocimiento de su propia identidad. Además este autor fue muy crítico sobre el naturalismo, e instaba a diferenciarlo del realismo, porque sostenía que “el realismo no se halla en la precisión y en la veracidad de los mínimos detalles de la

representación; el arte será realista más por el significado producido que por la naturalidad de sus medios.” (Pudovkin, 2008, p. 74)

Por otro lado Balázs sí se preocupa por los detalles sin ser divergente con Pudovkin, en su argumento de que el sentido del realismo está en la preocupación por el significado que transmite la película en sí. Para Balázs el realismo también debe definirse en la representación visual de los objetos. Aquí aparece un concepto interesante de estudio que el cineasta incorpora para sustentar su idea, la noción de fisonomía. Este concepto

representa el reconocimiento de que la mirada de la cámara “antropomorfiza” todos los objetos; sin embargo antropomorfizar el objeto captado no significa darle una vida que se define en él y por él aisladamente, sino integrarlo en una cadena que lo liga al destino humano. En una posición contraria a lo que llama “poesía de las cosas”, dirá que el objeto por el objeto es mero espectáculo sin sentido. (Pudovkin, 2008, p. 73)

Es decir que los objetos tienen una función específica dentro del encuadre por una razón determinada; no puede existir un objeto sin un rol. A lo que se refiere con “poesía de las cosas” es a la distribución de los elementos en el espacio y su relación con los personajes, por lo que todo gira en torno al ser humano.

Este autor también señala que existe una realidad objetiva independiente de nuestra conciencia y de nuestras ideas artísticas; que el arte es un método humano de aproximación a esa objetivación; y que el cine es una visión humana de lo que nos rodea, por lo tanto está mediada por la subjetividad. Este último postulado corrobora la visión de Mikhail Bajtin sobre la visión subjetiva de la realidad, que ya está mediada por otra visión.

En este punto es importante diferenciar el realismo de “lo real”; el enunciado anterior sostiene que existe una realidad objetiva por sobre los imaginarios, eso es a lo que

llamaremos como “lo real”, es decir, aquello que figura dentro de lo racional y que sucede en la vida cotidiana dentro de una relación espacio temporal existente. Por otro lado el realismo es un movimiento artístico, que depende del pensamiento humano para ser plasmado de la misma forma.

Xavier (2008, p. 79) señala un postulado sobre la relación entre lo real y el realismo. “El auténtico realismo ocurre cuando de este proceso emerge un trabajo artístico que construye una crítica de lo real, que en nuestra época se traduce en la presencia efectiva de un método particular de representación.” Aquí se cita una frase que muestra una clara diferenciación, en donde se ubica a la realidad como lo macro, y a lo artístico como aquello que critica a la realidad y que se cristaliza en alguna forma en particular.

Después de la llegada del cine sonoro, lo que se pretendió fue encontrar lo que se llamaba “la esencia del cine”, por un lado como dice Stam (2001, p. 93) aparecieron “los teóricos formativos, quienes consideraban que la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad, y los realistas, para quienes la especificidad artística del cine era la representación fiel de la vida cotidiana”. Si bien entre formativos existe una diferencia radical, como está antes mencionado, sobre cómo se producirá la representación de la realidad, es ésta el eje de estudio de ambos teóricos.

Aquí aparece un cine que trata de marcar diferencias claras respecto a la realidad. Sin embargo, el punto de inflexión del cine realista sucede después de la Segunda Guerra Mundial, pues como lo dice Zavattini (2001, p. 94), “la guerra y la liberación habían enseñado a los cineastas a descubrir el valor de lo real. (...) La clave no era inventar historias que se asemejen a la realidad, si no más bien convertir la realidad en una historia.” De esta

manera el cine realista estaba instaurado por un proceso social que sacudió a la sociedad. No tardarían en aparecer cineastas europeos que se dedicaran a esta tendencia artística. Tiempo después, surge el catalogado realismo crítico que se referiría a la producción de películas con un objetivo de cambio social, mediante situaciones y figuras ejemplares. Este cine es citado por Umberto Barbaro (2008, p. 78), quien señala que “lo que brinda unidad a un filme es la presencia de una tesis –cristalización de una visión del mundo- apta para impregnar todos los detalles de la realización y al comando del montaje, instancia decisiva en la ejecución de la unidad de la obra.” Este pensamiento puede ser asociado con el concepto de hábitos, que como es definido por Bourdieu:

el *habitus* es una noción compleja, situada en la intersección de lo biológico, lo psicológico y lo social, bisagra entre individuo y sociedad, exterioridad e interioridad, cuerpo y espíritu, libertad y determinismo, subjetividad y objetividad, cuantitativo y cualitativo. No es un estado interno, una propiedad espontánea o adquirida por el poseedor de la disposición. (Lescourret. 2011, p. 30)

Este concepto debe ser entendido como algo generador, como algo adquirido, pues depende del entorno en el que el sujeto se desarrolla. Y tiene relación con lo enunciado por Barbaro, porque la visión del mundo es lo que plasma el autor dentro de su film, y en el caso de esta investigación, uno de los objetivos es interpretar de qué forma las problemáticas sociales tienen que ver con la intención del autor en la realización de la película.

1.3.2 Movimientos cinematográficos anteriores

Para poder comprender y estudiar a la corriente estética del realismo sucio, se deben tomar en cuenta los movimientos anteriores que derivaron en él. En esta investigación se han repasado las corrientes estéticas de una manera cronológica, de la misma forma, es preciso analizar brevemente el neorrealismo italiano, el cinema novo, y en última instancia el

realismo sucio. Cabe recalcar que el objeto de estudio son las películas *Ratas ratones rateros* (1999) y *Crónicas* (2004) dentro de la corriente del realismo sucio en el cine, más no el realismo sucio en general. Se debe hacer esa aclaración para no confundir la ruta de análisis de esta investigación.

1.3.2.1 Neorrealismo italiano

El neorrealismo surge en la etapa de posguerra en el contexto de una sociedad italiana desgastada por la segunda guerra mundial. El fascismo implantado por Benito Mussolini, en la década del 40, limitaba cualquier forma de expresión artística que no estuviera a favor de sus políticas, y castigaba duramente a quienes intentaran ir en contra de su radical forma de gobierno.

El cine de la época fascista promovía documentales con fines políticos de propaganda que según el senador Ricci “es escuela de patriotismo y dignidad nacional para las nuevas generaciones italianas.” (Ricci citado en: Maldonado Torres, L. A. (2006) Relación e influencia entre el cine del neorrealismo italiano y el realismo sucio de Latinoamérica, el caso de: “Roma ciudad abierta”, “El ladrón de bicicletas”, “La vendedora de rosas”, y “Ciudad de Dios” (Tesis inédita de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito. P. 10)

El cine del neorrealismo trataba temáticas relacionadas con la lucha de clases, la marginalidad y la pobreza. Los precursores de este tipo de cine fueron Emilio Cecchi, Nino Martoglio, Roberto Rossellini, Cesare Zavattini, Vittorio de Sica, entre otros. Era un cine más enfocado en lo documental, pues su objetivo era demostrar lo que sucedía en la sociedad italiana. Las ciudades italianas eran escenarios que habían sufrido fuertemente los tiempos

de guerra; eran precisamente este tipo de ambientes los que directores como Rosellini, y De Sica querían mostrar en sus películas.

En *El Ladrón de Bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica, muchas escenas ocurren en la calle, donde se observa a Roma en construcción. Luego de la guerra grandes bloques de departamentos todos similares se construyeron en la ciudad para dar vivienda a la gran cantidad de gente desempleada y pobre. En esta historia un hombre honesto desesperado por la falta de alimento de su hogar, empeña sus sábanas para poder obtener una bicicleta, que luego le será robada; el desarrollo de la película consiste en la búsqueda de éste de su herramienta de trabajo, que en su desesperación incluso le lleva a robar. Hay grandes contrastes, pues se muestra a Roma como la gran ciudad que se desarrolla y se levanta del ambiente post-guerra, contra los barrios pequeños y periféricos con personajes sin esperanza.

Este es uno de los rasgos claves del realismo sucio, la contraposición de lo urbano versus lo periférico, y la evidente y permanente desigualdad social. Eran historias que se desarrollan rutinariamente desde el punto de vista del marginal, del abyecto, que mira la desigualdad resignado, y cuando en su afán de búsqueda de un futuro mejor, siempre se encontrará un destino trágico de muerte o abandono.

También en *El Lustrabotas* (1946) del mismo autor, la intención del autor es mostrar a Roma, una ciudad que se levanta luego de la dictadura y el genocidio. Esta película inclusive se realizó antes que la mencionada anteriormente, con lo cual se demuestra el proceso de reconstrucción de una sociedad golpeada. Muchas escenas son realizadas con los actores en acción, sin uso de extras, para darle mayor realismo a la situación. En esta historia, joya del cine, dos niños lustrabotas, uno de ellos huérfano, ahorran con el objetivo de comprar un

caballo. Cuando lo logran, un malentendido hace que terminen en la cárcel. Su amistad se ve truncada con las malas influencias y otros factores externos, que hacen que se separen. Al final logran escapar, y cuando lo hacen, se enfrentan nuevamente cara a cara, lo que llevará a la historia a terminar trágicamente. La mayoría del filme sucede en la correccional, pero se aprecia las directas intenciones del autor de mostrar también a una ciudad que trata de recuperarse del impacto de la guerra.

Era una costumbre de los movimientos artísticos rechazar en alguna medida a los movimientos anteriores. En este caso el neorrealismo se opone al naturalismo de la producción de Hollywood. Los personajes utilizados en este cine son personas comunes como los lustrabotas, vendedores ambulantes, policías, ladrones, que aparecen en las películas citadas. El neorrealismo quería mostrar la realidad de una forma crítica, en donde se evidencien las problemáticas sociales como la miseria, la destrucción, el abuso de poder ocasionados por el horror de la guerra que dejaría graves consecuencias como la crisis económica de inicios de la década de los años cuarenta.

Rossellini (1962, p. 66) definió al neorrealismo como “una posición moral a partir de la cual uno mira al mundo. Una necesidad que es propia del hombre moderno, de decir las cosas como son, de darse cuenta de la realidad, yo diría de una manera despiadadamente concreta.” La crudeza de la crueldad humana en la guerra había dejado ver la capacidad del ser humano de destruirse entre sí, con el único objetivo de demostrar y ganar poder. Esa idea estaba en la mente de las personas y los autores querían plasmarla en el cine de una forma crítica hacia la propia sociedad, con la intención de mostrar el resultado de ese proceso.

1.3.2.2 Cinema Novo brasileño

Desde el año 1956 hasta 1961, Juscelino Kubitschek ejerció la presidencia de Brasil; durante este período se dio un gran impulso al crecimiento de una clase intelectual, llegando incluso a la creación del Instituto Superior de Estudios Brasileños. El objetivo de este andamiaje era instaurar una conciencia crítica en la sociedad brasileña. La producción del cine en este país empieza con esta tendencia, así se establece el cinema novo (cine nuevo) en lo que sería una serie de realizaciones audiovisuales con temáticas dedicadas a la desigualdad social. El fin de la primera etapa de esta tendencia sería justamente en la caída del gobierno de Kubitschek.

Emílio Sales Gomes fue un historiador y crítico de cine apresado por la dictadura brasileña de mediados del siglo XX. Logró escapar y se asiló en Francia, en donde encontró su gusto por el cine y emprendió, lo que luego sería, su incursión exitosa en el mundo cinematográfico hasta transformarse después en uno de los críticos de cine más importantes del cine brasileño.

Según este pensador, en un estudio sobre el cine de su país, la mayor cantidad de producciones cinematográficas habían sido influenciadas por el cine de Hollywood. Ante esto, él propuso el cambio hacia una tendencia de producción nacional con menor costo de realización. La teoría del neorrealismo italiano sería su base de pensamiento.

La importancia y la clave del cinema novo brasileño no se encontraba en el modo de pensamiento en cuanto a la realización, sino al sistema de producción. Se apostaba por un cine en el que la apropiación del espacio público sería un importante aspecto para su crecimiento. Lo que pretendía el cinema novo era enfocarse en la cultura nacional.

Las principales figuras fueron Glauber Rocha, Ruy Guerra, Carlos Diegues y Joaquín Pedro de Andrade. Estos autores promovían un cine que cree un sentimiento de identidad en sus compatriotas y que los aleje de la alienación.

Luego, en la época de los ochenta, la producción brasileña descendió notablemente debido a que el Estado brasileño no tenía dinero para aportar al desarrollo de este tipo de expresiones culturales, y la crisis económica se acentuó.

Está claro que en recursos económicos, el primer mundo está bien diferenciado del tercer mundo. Sin embargo, en relación al cine, Solanas y Getino (2005, p. 19) lo definen como “aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.” Es decir, ellos plantean una liberación de los estándares planteados y de la influencia del cine industrial sobre América Latina con el objetivo de demostrar esa auténtica expresión cinematográfica de un cine nacionalista.

Según Christian León (2005, p. 23) “el cine latinoamericano de los años noventa, enfrenta el desafío de buscar nuevas narrativas para abordar el carácter singular y heterogéneo de una América Latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización.” El cine de Hollywood había llegado muy lejos en cuanto a producción, mientras que el cine América Latina se encontraba en un dilema por los procesos sociales que había atravesado y el contexto social de dependencia económica en el que vivía.

1.4 Realismo sucio en el cine

En Latinoamérica la producción cinematográfica tomaría otro rumbo. Los procesos sociales que marcaban a las sociedades planteaban interrogantes que se verían plasmadas en espacios artísticos como el cine. La búsqueda de una identidad cinematográfica derivó en una serie de producciones cinematográficas que enmarcan problemas sociales localizados en sociedades urbano-marginales, enfocadas en personajes marginales y su interacción con un entorno que los excluye. Las situaciones en las que desenvuelven tienen destinos fatales, sin esperanza y con una presencia constante de la muerte.

Según Christian León,

En los años noventa, el cine latinoamericano enfrenta el desafío de buscar nuevas narrativas para abordar el carácter singular y heterogéneo de una América Latina que se debate entre el desencanto de la modernidad y el desenfreno de la globalización. Se empieza a producir un cine que responde al nuevo contexto social y cultural de la región, y encara crítica la exclusión social producida por el neoliberalismo y la abrupta irrupción de nuevos actores sociales que empiezan a cuestionar el concepto homogéneo de la nación. (2005, p. 23)

En respuesta a ese proceso cinematográfico, aparecieron películas que retratan seres marginados, temáticas vinculadas a la violencia, escenarios oscuros y mórbidos, que fueron catalogados como parte de una nueva tendencia llamada “*Realismo Sucio*”. Este movimiento tendría otro proceso en la literatura, que ya fue explicado y que no precisa un análisis profundo en esta investigación. Por otro lado, en el cine, el realismo sucio fue llamado así por la cantidad de producciones vinculadas a la violencia y a la marginalidad, que se suscitaron en los años noventa en América Latina. Cinematográficamente no hay un punto de inicio con una película en específico, pues hay varios filmes que pueden ser catalogados dentro de la tendencia pero fuera de los 90. Teóricamente, Christian León en su texto sobre

la marginalidad cita a José Enrique Monterde y a Roberto Aguilar como los autores que acuñaron el término del realismo sucio en el cine. En definitiva estos serían quienes categorizarían a la nueva tendencia cinematográfica de los años 90 e inicios de los 2000.

León dice que:

Según Monterde esta denominación tiene la ventaja de plantear una franca oposición al «realismo mágico», que definió la literatura y el cine en los años sesenta y setenta. Si bien la crítica francesa hizo referencia a un «polar latino», nosotros preferimos hablar de «realismo sucio» (...). (2005, p. 25)

Por otro lado, Roberto Aguilar lo definiría así:

los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran en los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos. Los personajes: jóvenes callejeros arrastrados por esa gran marea urbana, desempleados irredentos tratando de sobrevivir al día, a la hora, en los límites de la legalidad. Las historias: cuentos de inocencia perdida, ilusiones rotas, violencia, delito y crimen. Son los escenarios, los personajes y las historias de la crisis retratados con crudeza y sin asomo de compromiso ideológico.” (Roberto Aguilar citado en León, C. (2005) El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana. Quito: Abya Yala, p. 23)

Esta explicación del realismo sucio, lo define como la representación de una realidad cruda y marginal, en respuesta a un contexto social caracterizado por la pobreza y la desigualdad. El realismo sucio no apuesta por la crítica social, sino que se enfoca en la interioridad del ser humano que vive en una sociedad que lo aísla. Por ejemplo, en *La Vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria, Mónica es una niña que prefiere vivir en la calle que en su casa porque su propia familia la discrimina y excluye. Ella es presa de una sociedad llena de prejuicios y un entorno de violencia.

El intento de exhibir escenarios marginales, donde se encuentran y actúan personajes en situaciones de inconformidad con el entorno en el que viven ha sido una constante del cine

latinoamericano. Las manifestaciones cinematográficas en América Latina contienen imaginarios expuestos en diferentes maneras. Por ejemplo los personajes pobres eran vistos desde una negatividad del estereotipo, o desde una necesidad paternalista. Esto se evidencia en filmes como *Agarrando Pueblo* (1977) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, cuando se discrimina cínicamente a los personajes de la calle y se los asocia inmediatamente con un concepto negativo. Y en *Taxi para 3* (2001) de Orlando Lübbert, Ulises es un taxista atracado por dos ladrones que lo usan para cometer sus crímenes, pero luego de relacionarse más profundamente con uno de ellos, tendría una visión paternalista sobre él.

El realismo sucio es “un cine underground que retrata de forma descarnada el mundo de la prostitución, las drogas, la violencia y la explotación.” (León, 2005, p. 26). Se encarga de mostrar ambientes sórdidos, escalas bajas de la sociedad, problemas de desarraigo, seres olvidados, minorías sexuales, vagabundos, mendicidad, asesinato, violación de derechos. El realismo sucio es la transición de lo que antes fue el Nuevo Cine Latinoamericano que “reformula aquella tarea *de* reivindicación de la cultura nacional propuesta por la intelectualidad latinoamericana como un proyecto capaz de unificar las diferencias culturales, a partir de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación de la modernidad cinematográfica.” (León, 2005, p. 18). Una muestra de esto es *Pixote* (1981) de Héctor Babenco, que narra la historia de niños de la calle abusados por la sociedad violenta, rodeados de drogas, prostitución, asesinato y abuso sexual. Esta película a pesar de estar fuera de la década de los 90, relata claramente una realidad sucia y desencarnada.

La reactivación del cine en la década de los años noventa se reconstituye por la diversificación de temáticas, la vuelta del público a las salas de cine y las nuevas fórmulas de financiamiento, como la coproducción internacional. De esta manera varias películas llegan

a ser exitosas como *La estrategia del caracol* (Colombia: 1993); *Como agua para chocolate* (México: 1992); *Tango feroz* (Argentina: 1993); *Fresa y Chocolate* (Cuba: 1993); *Cuestión de Fe* (Bolivia: 1995), entre otras.

Durante este proceso de restablecimiento del cine latinoamericano en las carteleras, el realismo sucio no encuentra cabida dentro de los altos costos de producción, debido a que “propone un filme de bajo presupuesto destinado a visibilizar con crudeza el oscuro mundo de la miseria y la pobreza, ignorado por los medios masivos de comunicación.” (León, 2005, p. 28). Claro está, este enunciado no tendría nada que ver con la producción cinematográfica que se realizaría tiempo después en varias películas con temas de marginalidad. Por ejemplo, *Crónicas* (2004) tuvo un alto presupuesto extranjero dentro del cine nacional.

El realismo sucio es una mezcla entre la ficción y el documental, lo cual da libertad formal para el relato marginal. El documental es un género que muestra la realidad como aparenta ser, basado en hechos verdaderos, por lo tanto el realizador cuenta una historia desde una visión para que el espectador lo interprete a su manera. Por otro lado, el realismo sucio es ficción, sin embargo narra situaciones callejeras, muchas de ellas con personajes propios de la calle, sin extras ni aparataje escénico, por lo que aprovecha el recurso del documental de mostrar una situación o personajes como son, lo que además le otorga un toque de verosimilitud.

El cine de la marginalidad al representar historias de realismo sucio, no evidencia la totalidad de la marginalidad. El cine latinoamericano o hecho por latinoamericanos ha crecido en calidad y en cantidad, y las historias ya no alimentan únicamente esa visión de una sociedad terciarista y violenta. Las producciones culturales se reducen mientras el

hambre sea una prioridad, y ahí radica una problemática social, porque la cultura como medio de educación no es una prioridad en la mayoría de países. En consecuencia, el cine de la marginalidad se acentúa cuando los procesos para la realización de producciones cinematográficas se estancan y complican su desarrollo. Cabe destacar este comentario para establecer una diferenciación entre cine de la marginalidad y realismo sucio.

A diferencia del cine comercial de grandes recursos, que muestra a héroes en situaciones de regocijo personal y colectivo, el realismo sucio muestra dolor, frustración, orfandad; como resultado de pertenecer al tercer mundo. El cine colombiano de Víctor Gaviria, quien se adentra en las sociedades antes de realizar sus filmes, nos muestra personajes que viven en un mundo sin esperanza, con un constante destino trágico; por ejemplo Mónica de *La Vendedora de Rosas* (1998) quien sueña en encontrarse con su madre y muere por un reloj, o Rodrigo de *Rodrigo D no futuro* (1990) quien por huir del mundo violento al que está obligado a entrar decide suicidarse.

Héctor Babenco, es otro gran representante que nos muestra una sociedad brasileña muy golpeada por la miseria, la violencia y la desigualdad; filmes como *Pixote* (1981) o *Carandirú* (2003) nos ofrecen una cruda mirada sobre personajes acostumbrados a la violencia.

En el Ecuador, Sebastián Cordero nos acerca a ese mundo urbano marginal con las películas estudiadas en esta disertación. Viviana Cordero, y su filme *No robarás, a menos que sea necesario* (2012), nos cuenta la historia de Lucía, una adolescente que debe encargarse de sus hermanos porque su madre está en la cárcel.

El filme chileno *B-happy* (2003) de Gonzalo Justiniano, nos muestra la historia de una niña aislada en su propio mundo que tiene que batirse ante una sociedad con prejuicios y desesperanza. La película argentina *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez, es un documental que cuenta la historia de un grupo de villeros que tratan de salir adelante mediante su trabajo y condición de marginales, sin un concepto negativo desde ellos hacia ellos.

Las historias citadas, además de otras, contienen personajes que viven situaciones de violencia principalmente, drogadicción, alcoholismo, falta de esperanza, abandono, analfabetismo, traición, prostitución, desarraigo, abuso de poder, abuso sexual, entre otros.

El realismo sucio dentro de la producción cinematográfica es la plataforma del sujeto oculto en una sociedad que no lo quiere ver, resultado de un sistema social desigual, que no ofrece las mismas oportunidades. Esta tendencia artística nos muestra la otra cara de la moneda de las grandes ciudades en crecimiento, y nos ofrece una mirada de lo crudo y triste de varios sectores latinoamericanos.

CAPÍTULO 2.

CONCEPTOS DE LENGUAJE AUDIOVISUAL, Y OTROS ELEMENTOS DE LA REALIZACIÓN. DEFINICIÓN DE CONCEPTOS SOCIOLÓGICOS. MÉTODO DE ESTUDIO PARA LA COMPARACIÓN DE LOS FILMES

2.1 Introducción: acercamiento al lenguaje audiovisual

La investigación utiliza dos enfoques teóricos, por un lado y siendo el más relevante, el lenguaje audiovisual, que en toda su extensión únicamente se enfocará en elementos como los planos, movimientos de cámara, escenarios, encuadre, ángulos de toma, sonido y construcción de personajes; mientras que, en otra instancia, se encuentra el enfoque sociológico, evidenciado en el estudio de las problemáticas encontradas en el realismo sucio, además de otros conceptos sociológicos citados en este capítulo.

El objetivo de la investigación es demostrar cómo se evidencian audiovisualmente las problemáticas encontradas en ambos filmes; sin embargo, no es la intención de esta disertación establecer una metodología, o un orden sistemático, para la realización de filmes pertenecientes al realismo sucio. No obstante, el estudio de los filmes seleccionados y la observación de varias películas de la misma tendencia, arrojan una serie de características particulares por las que se puede identificar a determinada producción audiovisual dentro de la clasificación del realismo sucio, que se demostrará más adelante.

En este capítulo se explican los conceptos con los que se desarrolla la investigación, tanto audiovisuales como sociológicos. Una vez definidos, se establece la metodología de

estudio, clave para la realización del análisis en el tercer capítulo. El sustento argumentativo se sitúa en esta parte de la investigación; no obstante, no es un capítulo netamente informativo, sino que es importante avanzar en el estudio de los ejes de comparación en los que se basa esta investigación.

2.2 Lenguaje cinematográfico y realismo sucio

Existen varios elementos audiovisuales que nos permiten identificar a una película como muestra de la tendencia estética del realismo sucio. Un escenario marginal, un personaje violento, un movimiento de cámara brusco, entre otros, pueden ejemplificarlo. Sin embargo, esto no quiere decir que podamos citar una lista de conceptos técnicos audiovisuales que clasifiquen a una película como realismo sucio.

Esta disertación pretende demostrar cómo ciertos elementos audiovisuales evidencian las problemáticas sociales, por lo que se necesita un estudio tanto de forma, como son los planos, vestuario, movimientos de cámara, lenguaje y música; como también de fondo, en donde se vincule a los conceptos del realismo sucio, para lograr evidenciar las problemáticas sociales.

Esta investigación no pretende concluir un método de realización de filmes de la tendencia de realismo sucio, sino más bien estudiar aquellos elementos audiovisuales particulares, contrastarlos con la teoría sobre el cine de la marginalidad, y evidenciar con ejemplos de escenas de las películas estudiadas, todas las problemáticas sociales encontradas en común.

2.2.1 Construcción de personajes

En este estudio se introduce a las diferentes formas de análisis de los personajes, para luego evidenciarlas en las películas seleccionadas. Es importante entender cuál es el enfoque teórico, para luego poder realizar el análisis específico.

En primer lugar aparece la visión teórica de Propp y Greimas, estos dos autores son citados en el texto de Canet y Prósper. En su estudio sobre los personajes:

proponen construir el personaje en la función que éste va a desempeñar en la historia. No son creados para ser de una forma determinada y actuar en consecuencia, sino para desempeñar un rol en la historia que haga que la acción avance. Por esta razón, Greimas, en lugar de personajes, habla de actantes. (2009, p. 68).

Greimas divide a los tipos de personajes en seis actantes, agrupados en tres pares: sujeto – objeto, remitente – destinatario, y ayudante – oponente.

Esto no quiere decir que deban existir seis actantes diferentes en una historia, puesto que uno solo puede ocupar varias categorías, como se ejemplificará a continuación. Para este autor el sujeto equivale al héroe o protagonista de la historia cuya misión es alcanzar el objeto, que puede ser algo físico (personaje, mercancía, etc) o imaginario (libertad, poder, etc). La segunda relación responde a quien encarga la misión al sujeto, mientras que el destinatario es el beneficiario de la acción del sujeto, que en ocasiones puede ser él mismo.

En *Ratas ratones rateros* (1999), Salvador es el protagonista de la historia, sin embargo es Ángel quien toma gran parte del protagonismo dentro de la trama. En ocasiones se convierte en sujeto, su ambición en remitente, y la satisfacción de sí mismo en destinatario. El caso de la relación de estos personajes es peculiar dentro de la historia, porque la alternancia del protagonismo los hace cambiar rápidamente de rol. Cuando

Salvador admira a su primo Ángel es su ayudante, pero cuando toma las riendas de su vida se convierte en oponente. Esto responde a la pérdida de inocencia que existe en Salvador y cómo este reacciona ante aquello. Con este ejemplo se define la tercera categorización; el ayudante es quien colabora con la misión del sujeto, mientras que el oponente es quien se encarga de entorpecer su trabajo.

Según Canet y Prósper (2009, p. 70) “en el modelo actancial de Greimas se establecen tres posibles tipos de relaciones entre los actantes.” Estos propuestos son el deseo (amar), la comunicación (confiar), y la participación (ayudar). El deseo tiene que ver con la relación sujeto – objeto, es aquella “fuerza actancial” necesaria para la misión del sujeto. Por otro lado, la comunicación responde a la segunda relación; y por último, la participación vincula a la tercera relación entre el ayudante y oponente.

En la dinámica de los personajes en *Crónicas* (2004), Manolo tiene el motor de averiguar cuál es el misterio de Vinicio, que podría ser la búsqueda por la verdad vinculada a su profesión, o quizá la ambición por la fama. El segundo supuesto, correspondería a la misión encomendada por Víctor a Manolo; y la participación tendría que ver con Marisa e Iván quienes lo apoyan en su misión.

Casetti y di Chio en su libro sobre el análisis cinematográfico, en referencia al análisis del personaje como actante exponen lo siguiente:

No se examina al personaje ni en términos fenomenológicos (el carácter y el comportamiento tal como se expresan), ni en términos formales (la clase de actitudes y de acciones expresadas), sino que se sacan a la luz los nexos estructurales y lógicos que lo relacionan con otras unidades. Así, el personaje ya no se considera como una persona tendencialmente real, ni como un rol típico, sino como, en terminología narratológica, un actante. (1990, p.183).

En consecuencia, estos autores proponen estudiar al personaje desde otras perspectivas: como persona y como rol. En primera instancia (1991, p. 178) “en cuanto a persona significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” De aquí se derivan las categorizaciones como personajes planos (simples) y redondos (complejos), lineales (uniformes) y contrastados (contradictorios), y, estáticos (estables) y dinámicos (en evolución).

El análisis de personaje como rol, según Casetti y di Chio (1990, p. 179), “más que los matices de su personalidad, se pondrán de relieve los géneros de gestos que asume; y más que la gama de sus comportamientos, las clases de acciones que lleva a cabo”.

En definitiva, existen tres vías para analizar al personaje, como actante, como persona y como rol. El primero lo ubica como una parte dentro del análisis narratológico; el segundo se centra en los rasgos y cualidades físicas e intelectuales, mientras que el tercero tiene que ver con el tipo de acciones que realiza.

Para el estudio de los personajes de las películas seleccionadas utilizaremos el análisis como persona. Es decir, nos centraremos en la personalidad y rasgos actitudinales del personaje, puesto que es conveniente para entender la interacción entre los personajes.

En *Crónicas* (2004), los personajes más importantes son Manolo Bonilla, el periodista que quiere realizar su reportaje de televisión. Su curiosidad lo hará adentrarse en la mente de un psicópata asesino y abusador de niños. Es un personaje redondo por cómo varía dentro del filme, al inicio parece ser un reportero más, luego la fama lo llevaría a creerse algo que no es, y finalmente la culpa por no haber ayudado a atrapar al asesino, lo acompañará todo el

tiempo. Es un personaje contrastado por su discurso contradictorio, y es dinámico por su evolución dentro de la historia.

Vinicio Cepeda: el monstruo, asesino y abusador sexual, enfermo mental, con un serio problema de bipolaridad, es el coprotagonista de la historia. Por su complejidad también es un personaje redondo. También es contrastado por la alteridad en su personalidad, y dinámico por su constante cambio.

Por otro lado, Marisa, Iván, Gloria, y el Capitán Rojas son personajes unidimensionales, con un matiz más uniforme y estable, a pesar de estar inmersos en la historia enfermiza de Vinicio y Manolo. Ellos ejercen el papel de ayudantes y opositores, aunque no son motores de cambio.

Mientras que en *Ratas ratones rateros* (1999), los personajes principales son Salvador, el joven que pierde su inocencia ayudado por su primo y la calle. La dinámica de la película se basa en la relación entre estos dos personajes. Ambos son personajes redondos por su complejidad, el uno es un joven inestable (contrastado), y el otro un delincuente presa de la calle. Son personajes dinámicos por la constante evolución que presentan, sobretodo Salvador, que llega a un punto en el que nota que su vida tomó un rumbo que no esperaba.

Los personajes marginales de *Ratas ratones rateros* (1999) y *Crónicas* (2004), se insertan en el concepto expuesto por León:

El Cine de la Marginalidad propone un personaje a la deriva, correlato de la crisis por la que atraviesan los sujetos que viven en la calle y están a merced de la violencia. Este cine construye sus personajes de forma que la misma historia es la crónica de su desconstitución. Sus procedimientos narrativos, parecen tener como finalidad la muerte, la desaparición, el borramiento del propio actante. (2005, p. 50).

En *Crónicas* (2004), los personajes representados por niños son simplemente borrados de la sociedad, presas de un enfermo mental que se encarga de hacerlo físicamente. No obstante, aparte de ello, dentro de la estructura de la historia, estos personajes desaparecen sin dejar huella alguna. Su destino ha sido la muerte.

En *Ratas ratones rateros* (1999), Salvador, un personaje sin identidad, admira a su primo Ángel que es un delincuente, pero pronto su vida que aparentemente tendría cierto equilibrio pierde todo de ello y paulatinamente sus ideales se van frustrando hasta llegar a una ruptura interna.

Esta lógica se repite en varias películas del mismo tinte en América Latina. En *Amores Perros* (2000) de Iñárritu, Octavio es un personaje sin moral que arriesga la estabilidad de su familia al intentar arrebatarse la esposa a su hermano; y al final, su destino cambia todos sus planes y casi muere en un accidente. En *La vendedora de Rosas* (1998), de Víctor Gaviria, Mónica se defiende sola en la calle, y al parecer lleva un estilo de vida que la mantiene a flote dentro de un entorno violento; sin embargo, una discusión por un reloj robado la llevaría a su muerte.

A propósito de Gaviria, cabe destacar que varias de sus películas utilizan actores propios de la calle. Es el mismo caso de Babenco, director de cine brasileño. A estos personajes se los denomina, personajes naturales.

León lo cita de la siguiente manera:

El texto epílogo de Rodrigo D No Futuro dice: «Dedicada a la memoria de John Galvis, Jackson Gallegos, Lenardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron sin cumplir los 20 años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona». Dos años después del estreno de *La vendedora de rosas* la mayoría de sus protagonistas,

actores naturales también, habían muerto en violentos accidentes, similares a los representados en el filme. (2005, p. 38)

Las películas de realismo sucio construyen personajes víctimas del sistema social. Su destino, generalmente, será el abandono, la desesperanza, y/o la muerte. Sus personajes sostendrán la dinámica de la historia, por la necesidad de sobrevivir en un entorno violento sujeto a otras problemáticas sociales como la injusticia, el hambre, y la falta de oportunidades.

2.2.2 Escenarios

Christian León cita a Roberto Aguilar (2005, p. 23) para describir los escenarios habituales de las películas de realismo sucio: “Los escenarios: las calles sucias, malolientes y hacinadas de las grandes ciudades latinoamericanas, los barrios que no figuran los folletos de promoción turística, refugios de miserables y proscritos.”

Esa es la tónica de los escenarios de las películas de esta tendencia. Cabe mencionar que esta descripción no se adapta únicamente a las ciudades latinoamericanas. En el neorrealismo italiano también se muestran ambientes marginales, aislados de los grandes edificios, pero parte de ese mundo urbano. En *Brutos, malos y sucios* (1976) de Escola, el escenario es Roma. Sin embargo, esta definición sobre los escenarios se ajusta a los espacios que muestran las películas de marginalidad.

Casetti y di Chio definen al ambiente como

el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo: en otras palabras es lo que diseña y llena la escena, más allá de la presencia identificada, relevante, activa y focalizada de los personajes. El ambiente remite a dos cosas: por un lado al «entorno» en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro a la «situación» en la que operan, a las

coordenadas espaciotemporales que caracterizan su presencia. De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, «amueblar» la escena; por otra, «situarla». (1990, p 195)

Ratas ratones rateros (1999) fue realizada en Ecuador, en su mayoría en Quito, como también en Guayaquil. Se aprovechan mucho los recursos visuales del amontonamiento de colores y tipografías en ciertos sectores de la ciudad capital, por lo cual casi siempre las escenas ocurren en la calle. En la casa de Salvador, la puerta del baño tiene un vidrio roto, el baño es desordenado y pequeño; su cuarto tiene posters de mujeres semidesnudas y guarda bajo su cama artículos robados, e incluso en algún momento guarda un muerto. En Guayaquil, ocurre una persecución en un cementerio, donde irónicamente Ángel asesina a quien lo persigue. Otro escenario importante en la historia es un prostíbulo oscuro al que Ángel visita con frecuencia, en donde trabaja su supuesta novia. Existen también escenas en las que tanto Salvador, Mayra y Marlon, como también Ángel, delinquen en la calle

Crónicas (2004) sucede en la ciudad de Babahoyo. Tiene una ambientación más rural que urbana, por lo que no se ajustaría al contraste que generalmente marca el realismo sucio. Sin embargo, la temática se presta para el tema de estudio. Los escenarios son más crudos que en la otra película en comparación. Existen escenas en la cárcel, un centro tercermundista de retención, con paredes sucias, poca seguridad y una arquitectura deteriorada. La vivienda de Vinicio está sobre un río con angostos caminos, el lugar donde se produce el linchamiento está lleno de lodo, además que es afuera de un cementerio, lo que le da el ambiente preciso a la escena. El lugar donde Vinicio comete los crímenes es una casa abandonada en medio de la maleza.

Los escenarios en otras películas de la tendencia de realismo sucio manejan esa relación urbano – suburbano, o moderno – marginal. *Un oso rojo* (2002) de Israel Caetano,

sucede en los barrios marginales de Buenos Aires. *Rodrigo D no futuro* (1990), de Gaviria, se produce en las calles de un sector aislado de Medellín. *Pixote* (1981), de Héctor Babenco, es la historia de unos niños recluidos en una cárcel, luego de ser abusados para cometer delitos, y luego huyen a Río de Janeiro en donde se ocultan en la casa de una prostituta. Es decir, la relación entre el sector marginal de casas despintadas, pequeñas, caminos sin asfalto, muros llenos de grafiti, construcciones sin planificación; está siempre contrastada con el mundo urbano desarrollado con grandes edificios, centro de negocios y política, en donde la globalización y la modernidad han ocasionado este fenómeno. En palabras de Christian León:

Estas películas son críticas a la modernidad, entendiéndola como el progreso del individuo. En donde hay presencia fuerte de las normas y del Estado. Y modernización como un proceso de racionalización de la sociedad. Estas películas son críticas porque lo que se ve es una sociedad opuesta a aquello. Es una sociedad que se deconstruye, opuesta al progreso; es el declive de lo social, donde el propio individuo deja de ser un ser que se posee a sí mismo. Se observan individuos obligados a hacer cosas que no quisieran. Es un cine de crítica hacia lo moderno. (Christian León. Comunicación personal, Diciembre 23, 2014)

2.2.3 Encuadre

Los encuadres definen cuál es el espacio en composición, que el realizador ha decidido mostrar. Es lo que la cámara capta y muestra al espectador. Martín lo define como:

el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo cómo el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. (1999, p. 41).

Es un concepto técnico en el sentido que depende del soporte que recibe la imagen y se plasma en una pantalla; como también es narrativo, por la serie de elementos que se disponen dentro de la imagen para presentarlos fotográficamente. Por ejemplo, en *Carandiru*

(2003), cuando el doctor entrevista a los presos, se hace un plano general de su escritorio con él en el centro. El encuadre puede disponer tanto al espacio, al personaje, y a los objetos dentro sí, o solamente a uno de estos elementos.

Se diferencia del plano, porque éste tiene que ver con la cantidad, proporción y a la importancia que se quiere dar a una acción o elemento; mientras que el encuadre expone fotográficamente una parte de la realidad.

2.2.4 Planos

El plano es el elemento básico de la realización de una película. Tiene una gran importancia porque es el segmento de realidad que se quiere mostrar. Existen diversos niveles de importancia dentro de la escena que son otorgados por los planos. Por ejemplo, en *Ratas ratones rateros* (1999), cuando Ángel está drogándose en un prostíbulo, se muestra un primer plano de su rostro y de la droga. Este plano otorga mayor énfasis y significado, que por ejemplo, el plano general de la cama y el cuarto entero. Sin embargo, no quiere decir que los planos generales sean menos importantes, sino que depende del contexto.

Canet y Prósper dividen a los planos en grupos de acuerdo a su tamaño:

Se pueden establecer tres grandes grupos de planos: largos, medios y cortos. Los planos largos abarcan la totalidad de la figura humana y en los más amplios apenas se puede distinguir la figura humana aislada por que forman parte del todo. Son planos donde tiene una gran importancia el contexto, ubican al espectador y muestran mucho espacio. Cumplen una función principalmente descriptiva. Los planos medios son todos aquellos que muestran aproximadamente desde el cuerpo entero hasta la mitad del cuerpo humano. Son planos que tienen una función tanto descriptiva como expresiva. Los planos cortos son aquellos que muestran zonas del cuerpo humano, especialmente el rostro, pero también detalles concretos como una mano o unos labios. Cumplen una función básicamente expresiva. (2009, p. 292).

Al cine del realismo sucio, le interesa mucho la descripción tanto de ambientes, como de personajes y situaciones, por lo que la utilización de los planos es variable. Un plano general puede describir una situación de miseria, como la casa de Giacinto, en *Brutos, malos y sucios* (1976); un plano entero, o uno medio permite observar la figura humana, o las expresiones de los personajes, como en *Amores perros* (2000) en el inicio de la escena en la que Susana está entrando a su casa y se para en la puerta con la llave y se la ve de espalda. Como también los primeros planos para enfocarse en los detalles de expresiones, elementos, y gestos en personajes, por ejemplo, el oso rojo que Oso regala a su hija al salir de la cárcel en *Un oso rojo* (2002).

Marcel Martin (1999, p. 45) sobre los primeros planos dice que en ellos “el rostro humano se manifiesta mejor el poder de significado psicológico y dramático del filme”.

La primera escena de *Crónicas* (2004) sucede en un río con un plano general del agua en calma y los árboles al fondo. Momentos después el rostro de Vinicio Cepeda aparece en primer plano, dentro del mismo encuadre; esa ruptura genera una tensión dramática en el espectador. Es la presentación del personaje, que está tomando un baño en el río luego de haber cometido un delito. Su expresión connota variabilidad y temor.

Canet y Prósper (2009, p. 292) en su texto sobre narrativa audiovisual, señalan la existencia de una subdivisión de planos dentro de cada categoría, de la cual esta investigación destaca los siguientes:

Planos largos: plano general, plano entero. Planos medios: plano americano, plano medio. Planos cortos: primer plano, primerísimo primer plano, y plano detalle.

El plano general tiene el objetivo de presentar un escenario. Los elementos son presentados ampliamente, por lo que no hay especificidad. “Permite ubicar al espectador. (...) es un tipo de plano muy utilizado como plano de situación” (2009, p. 293)

El plano entero “muestra uno o más personajes en su totalidad, desde la cabeza (dejando habitualmente algo de aire) hasta los pies.” (2009, p. 293) Los elementos dentro del cuadro son secundarios, y ahora el plano destaca al individuo.

El plano americano “Permite exhibir acciones y, al mismo tiempo, mostrar la gestualidad de los personajes que las realizan. A este plano también se le denomina tres cuartos porque muestra aproximadamente las tres cuartas partes de la figura humana.” (2009, p. 293) Con este plano se puede mostrar una acción, pero se destacan los gestos.

El plano medio “muestra al personaje desde la cintura hasta la cabeza” (2009, p. 293).

En *Ratas ratones rateros* (1999), hay una escena en la que Ángel sale en la noche en busca de un automóvil. Se hace un plano medio con un travelling hacia la izquierda, Ángel está caminando en una vereda, y fumando; al fondo hay ventanas, luces de neón, y personas conversando. Se destacan varios elementos, como la expresión del rostro, su manera de caminar, y cuando enciende lo que fuma; además de la descripción de su estado emocional, en constante huida, como queriendo ocultarse, y pasar desapercibido.

En los planos cortos la descripción de los elementos es aún más detallada, y cuando se los utiliza se pretende dar mayor énfasis a un objeto, persona, o acción. El primer plano “muestra al personaje desde los hombros hasta la cabeza.” (2009, p. 294). La utilización de este plano es muy importante porque se destacan los gestos de un personaje, claves para el entendimiento de su lado psicológico.

El primerísimo primer plano se centra en mostrar “la cabeza de un personaje” (2009, p. 294). Rasgos como miradas, sonrisas, respiraciones se transmiten con el uso de este plano.

Finalmente, el plano detalle “muestra un aspecto determinado del rostro, un objeto o un fragmento concreto del espacio.” (2009, p. 294). Se diferencia del primer primerísimo plano porque muestra objetos, no sólo el rostro de un personaje. Dentro de la narración es muy importante, así lo destacan Canet y Prósper, exponen que:

su función narrativa es doble, por una parte descomponer el espacio y mostrar un aspecto concreto de algo que previamente ha sido mostrado en un plano más amplio o que posteriormente será mostrado y, por otra parte también se utiliza para destacar un elemento y cargarlo de significado. (2009, p. 294).

Esto se evidencia en la escena de *Ratas ratones rateros* (1999) cuando Salvador está en un cuarto con la prostituta, novia de Ángel. Se observa un plano general del cuarto, y en un velador hay una jarra roja, luego se muestra un primer plano de la mujer llenando un vaso con agua de la jarra. Es decir, se muestra a detalle el objeto que había sido mostrado anteriormente, pero se descompone el espacio narrativamente, más no como escenario porque se sabe que están el mismo lugar. La descomposición radica en lo que está sucediendo, al comienzo aparentemente se muestra a ambos personajes empezando una relación sexual, pero luego se mira a la mujer sirviendo agua. Posteriormente se entiende que la acción sucedió porque Salvador había sufrido un ataque epiléptico.

2.2.5 Movimientos de Cámara

Los movimientos físicos de cámara se producen cuando ésta rota sobre su propio eje (panorámico), o cuando la cámara se mueve por el espacio (travelling). Otro tipo de movimientos como el zoom se producen a causa del objetivo (lente) de la cámara. En

primera instancia, los panorámicos pueden suceder en sentido horizontal o verticalmente, con la cámara asentada en un eje estático. Estos movimientos sirven para mostrar un escenario, u ofrecer una contextualización.

Los travelling se los realiza con la cámara en movimiento, pero situada en un solo eje. Este tipo de movimiento le otorga una gran carga estética a la historia, genera tensión, inestabilidad y suspenso. El cine de realismo sucio explota este recurso, con la cámara al hombro (tomado del cinema vérité) que busca una “intromisión” en la escena, con el objetivo de mostrar un poco más, y llamar la atención del espectador.

Por ejemplo, en la persecución contra Ángel por un hombre armado, la cámara lo sigue por un cementerio con la intención de darle una carga emocional adicional a la escena. El hilo narrativo tiene puntos altos y pasivos en pocos momentos, en los que se busca al personaje en unos con lo que se otorga calma a la escena, y en donde lo sigue en otros con lo que se renueva el suspenso.

Martin (1999, p. 175) dice: “en principio el cambio de plano es suficiente para conducir el relato de un modo comprensible y específicamente cinematográfico, podemos preguntarnos cuál es la función de los movimientos de cámara y cuál su justificación estética y psicológica.”

Este enunciado se plasma por la idea de que con una secuencia de planos es suficiente para construir una historia. Sin embargo, la importancia de los movimientos de cámara se explica en el mismo texto, por sus funciones, que son las siguientes: “la definición de relaciones espaciales entre los elementos de la acción y la expresión de la tensión mental de un personaje.”

Por lo tanto, si bien los planos son las piezas básicas para montar un relato, los movimientos de cámara proporcionan el toque estético y psicológico necesario, para que varias escenas se realicen. En el ejemplo expuesto, en la escena que Ángel va a robar un vehículo, el travelling lento describe la tensión mental de este personaje antes de cometer un delito. Sabe que va a hacer algo indebido, y por eso se oculta cuando camina por la calle.

2.2.6 Ángulos de toma

Los ángulos de toma es la manera en que se coloca a la cámara frente a un personaje o ante una acción. Este recurso proporciona un significado adicional a lo que se ve superficialmente, para entender un poco más sobre la psicología del personaje. Básicamente se podrían definir en dos categorías, los que enfocan al personaje y los desordenados que dan la sensación de mostrar la mirada del actante.

Según Marcel Martin (1999, p. 47) Dentro de los primeros tenemos a los picados, contrapicados, y los encuadres inclinados. Mientras que los segundos son puntos de vista objetivos, y subjetivos. El ángulo picado “(toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, ya hacer de él un objeto enviscado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.” Este recurso es muy utilizado en las películas de realismo sucio para demostrar la inferioridad de los personajes. *Pixote* (1981), muestra en varias escenas a los niños con este tipo de enfoques, para disminuirlos dentro del mundo de la calle.

Por otro lado, el contrapicado “(el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a

magnificarlas”. En *La vendedora de rosas* (1998) de Gaviria, Mónica y las demás niñas afrontan la vida en la calle viviendo una serie de peripecias ajenas de la de un niño. Los contrapicados se utilizan para ofrecer una mirada de fortaleza hacia las niñas que se adueñan de la calle, y enfrentan la violencia, la drogadicción, el abuso, y la traición como algo cotidiano.

El ángulo inclinado como lo define Martin (1999, p. 49) “puede tender a materializar ante los ojos de los espectadores una impresión que siente un personaje: en este caso, un trastorno, un desequilibrio moral.” Esto sucede precisamente porque al girar la cámara, la sensación natural es desequilibrio. En *Carandiru* (2003) de Babenco, muestra planos inclinados en los que varios personajes mueren abatidos por la policía. En la lucha de los perros en *Amores perros* (2000), el oponente de Octavio y su perro son presentados con un contrapicado inclinado, lo cual aparte de mostrar la expresión del antagonista, le da mayor dinámica y tensión dramática a la acción.

Los encuadres desordenados se dividen en puntos de vista subjetivos y objetivos. Según Martin (1999, p. 50), en los subjetivos “la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes (...)” (1999, p. 50). Se adapta al concepto de cámara subjetiva, que es mostrar lo que mira el personaje, seguir la mirada de lo que ve. Mientras que en los objetivos “la cámara se agita violentamente para simular un terremoto”, por ejemplo, en *Pixote* (1981), en la escena en que los niños son llevados en un auto, la cámara tiembla.

2.2.7 Sonido

Una pieza audiovisual está compuesta elementalmente por la imagen, y por otro lado por los “fenómenos sonoros”, como lo expone Martin. En el desarrollo del cine, el sonido ha

sido incorporado a la imagen. El cine mudo carecía de ruido en su cinta, pero en las proyecciones, la música en vivo era vital para el desarrollo dramático del filme.

Martin divide a los fenómenos sonoros en dos categorías, primero están los ruidos, que a su vez se dividen en ruidos naturales y humanos; mientras que por otro lado está la música, que comprende efectos sonoros especiales.

Los ruidos naturales son “todos los fenómenos sonoros que podemos percibir en la naturaleza virgen (viento, trueno, lluvia, olas, agua que corre, gritos de animales, cantos de pájaros, etc)” (Martin. 1999, p. 126). Serían por ejemplo, el sonido del agua en *Crónicas* (2004) cuando Vinicio está bañándose en la primera escena; el ladrido de los perros en *Amores perros* (2000), el sonido del mar cuando Pixote está en la playa, en *Pixote* (1981), entre otros.

Los ruidos humanos son divididos en los ruidos mecánicos, y las palabras ruido. Los primeros son los que provienen de “máquinas, autos, locomotoras, aviones, ruido de calles, fabricas, estaciones, puertos”. (Martin. 1999, p. 126) Y las palabras sonido son “el fondo sonoro humano; el sonido de las palabras es parte integrante de la atmósfera de un film”.

2.3 Sociología del Cine

El aspecto sociológico en esta investigación es muy importante. El objetivo del estudio engloba entender ciertos conceptos sobre realismo sucio para poder efectuar el análisis comparativo de las películas. Las conclusiones que arroje esta investigación se sostienen en un marco sociológico y audiovisual por lo que contextualizar el estudio con argumentos sociológicos es vital para lograr los objetivos. La meta principal de la disertación

es evidenciar problemáticas sociales en el Ecuador, mediante el análisis audiovisual en los filmes, por lo que hay que definir ciertos conceptos.

El principal enfoque sociológico con el que cuenta la investigación es precisamente el realismo sucio. Esta corriente estética audiovisual es estudiada por el sociólogo Christian León, citado en varios fragmentos del estudio, quien en su texto titulado *El Cine de la Marginalidad – realismo sucio y violencia urbana*, aborda conceptos sobre marginalidad y violencia necesarios para la comparación., y que serán citados en este capítulo.

A continuación se citan varios conceptos que ayudan a entender de mejor forma el enfoque sociológico de la investigación.

La violencia *dentro* del cuerpo no es solo violencia – física, moral- ejercida por un cuerpo dominante sobre otro, sino que es una violencia intrínseca, menos visible, que emana del propio cuerpo, como si el cuerpo fuera un enigma para el sujeto posmoderno, algo movido por una fuerza oscura, que escapa al dominio de la conciencia y, hasta cierto punto, tiene autonomía. (Imbert. 2010, p. 349)

Este concepto es importante porque en el caso de *Crónicas* (2004) se aplica perfectamente, debido a que el personaje Vinicio Cepeda, violador de niños (y asociado con el monstruo de Babahoyo), no muestra violencia explícita, sino que más bien parece tener una doble personalidad que lo mueve a cometer delitos. Este concepto se aplica en la teoría del realismo sucio y en el análisis de personajes.

“Identidad en fuga: permanente confrontación entre polaridades opuestas – introversión y extroversión, hogar y calle, salvación y condena-. Deseo de ser el otro, deseo del otro, el deseo del uno el otro.” (León. 2005, p. 55) Este concepto se podría aplicar en la película *Ratas ratones rateros* (1999) en donde uno de los protagonistas, Ángel, busca lo que

no tiene. Mientras su primo Salvador lo único que busca es la vida fácil y vivir placenteramente sin un futuro prometedor y estable. Ángel sale de su casa en busca de ese estilo de vida, por lo que luego tiene consecuencias graves. En *Crónicas* (2004) este concepto también cabe en el problema psicótico del protagonista Vinicio Cepeda.

“Nómada de la calle: personajes en huida constante. Su destino es la fuga y el desarraigo. Nunca pierde la astucia y la chispa, es un prófugo sin fin cuya fuerza proviene de una permanente explosión de palabras, actos y maniobras.” (León. 2005, p. 53) Este concepto se aplica en *Ratas ratones rateros* (1999) en la personalidad de Ángel quien vive en ningún lugar porque sus intereses no se lo permiten.

Llámense seres «fantásticos», «míticos», «imaginarios», o «monstruos», sean estos híbridos o desviados, malos o buenos, demonios o ángeles, éstos han sido parte de leyendas, de mitos, de relatos y de expresiones artísticas de todos los pueblos del mundo. Encarnan exigencias mentales ligadas a valores constantes de la realidad humana (vida, muerte, amor, conocimiento, miedo, odio...) son creaciones permanentes y universales. (Almeida, M. (2003). *Monstruos contruidos por los medios*. (Tesis inédita de maestría). Universidad Andina. Quito.

Esta idea aporta a la parte de la construcción de personajes desde la preproducción cinematográfica y es importante para establecer mejores conclusiones sobre la visión de Sebastián Cordero sobre los problemas sociales en el Ecuador, tomando en cuenta de que la película *Crónicas* (2004) responde a sucesos ocurridos realmente en el país.

“Estética del hambre: personajes comiendo tierra, raíces, personajes matando para comer, huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados. Es una muestra abrupta de la cultura del hambre y la miseria que se vive en América Latina.” (León. 2005, p. 78). En varios personajes de ambas películas se evidencian estas características.

2.4 Método de análisis

Todos los conceptos antes desarrollados, tanto audiovisuales como sociológicos, se vinculan para realizar el análisis comparativo en el siguiente capítulo. El método para el estudio es la observación de las películas, y la selección de segmentos en los cuales se pueda evidenciar la hipótesis delineada al inicio de esta investigación. El estudio comparativo se basa en el planteamiento de ejes comparativos los cuales ayudan a definir, qué problemáticas se abordan en las películas y de qué manera se evidencian audiovisualmente.

El establecimiento de ejes de comparación es muy importante, y cabe recalcar que los ejes son problemáticas sociales, o conceptos teóricos, más no las películas. Es decir, al momento de comparar, se observa cómo un problema se evidencia en la película A como en la película B, y de esa forma se llega a una conclusión. Un análisis que tenga como eje a las películas sería imposible de realizar debido a que no habría un lineamiento de estudio. Las películas son las piezas audiovisuales en las cuales se busca evidenciar cierto tópico para obtener un resultado; mas no son tópicos de estudio. Son el escenario donde se pretende encontrar elementos que ayuden a desarrollar la hipótesis.

Para realizar el análisis comparativo es necesario hacerlo de manera par, así los resultados serán más argumentados y sustentados en más fundamentos teóricos. Por ejemplo, una de las variables de comparación es la construcción de personajes y machismo, por lo que se buscará en la película A y en la película B, elementos comunes que permitan establecer resultados de acuerdo a los conceptos que se relacionan con las variables.

La manera en que se realizará el análisis es la siguiente, de acuerdo a las variables establecidas, se seleccionan segmentos de cada filme que se acerquen a las problemáticas y permitan desarrollar la comparación de aquellas variables determinadas. Posteriormente, con la observación de los mismos se realiza el análisis mediante los conceptos de lenguaje audiovisual, realismo sucio, y otros conceptos sociológicos. Finalmente obtenemos conclusiones que puedan comprobar o no, la hipótesis del estudio, y el cumplimiento de los objetivos trazados en la disertación.

CAPÍTULO 3.

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LOS FILMES

3.1 Introducción: ejes de comparación para el estudio

En este capítulo se realiza el análisis comparativo de los filmes. El estudio se divide en tres subtemas que tienen una problemática principal, que engloba a otros problemas sociales que se repasan en las películas. Para el análisis se han seleccionado escenas que ayudan a explicar con ejemplos la hipótesis planteada, respecto al uso del lenguaje audiovisual y su relación con la representación del realismo sucio. Los ejes de comparación son temas macro que encuentran su especificidad en otros subtemas, que se relacionan con el enfoque audiovisual.

El enfoque audiovisual en este estudio es importante para comprobar la hipótesis de la disertación. Sin embargo, pierde peso frente al estudio de fondo que se pretende realizar. Es así que los conceptos sociológicos que se plantean en el capítulo anterior tendrán mayor relevancia al momento de obtener conclusiones luego de la observación. Los conceptos de lenguaje audiovisual son el complemento que necesita esta investigación para poder demostrarse.

De primer momento se analiza a la Violencia en escenarios urbano marginales. El enfoque sociológico es la violencia física y psicológica que se produce dentro de las películas, en la interacción de los personajes y en las relaciones sociales entre instituciones y entes de poder. Al utilizar el enfoque de escenarios urbano marginales, el encuadre, los

movimientos de cámara, y el uso de planos son relevantes para el estudio. En esta primera parte se evidencia cuál es la violencia que se mira en las películas, y en general a breves rasgos, sobre qué es lo que vemos de violencia.

En un segundo momento se analiza la Construcción de personajes frente al concepto de Monstruo social. Esta parte es significativa pues es casi un análisis de caso de un hecho real. *Crónicas* (2004) está basada en un asesino serial que se asemeja a varios personajes de la vida real que cometieron delitos sexuales en Latinoamérica. El personaje en la película es Vinicio Cepeda; en la vida real fueron varios los que desataron una ola de violencia e inseguridad en varios países. Camargo lo fue en Ecuador.

Se repasa brevemente cuál fue el motivo de realización de esta película, y de los personajes reales que cometieron delitos. El enfoque sociológico es el concepto de monstruo social, vinculado con el concepto sociológico de cómo se construye su personaje en la película. Por lo tanto, el análisis de personajes es vital en este punto.

Más allá del caso específico de *Crónicas* (2004), lo que se pretende es entender la visión del ente perverso, explicitado en Ángel y Vinicio, frente a los otros personajes con los que interactúan.

En un tercer y último momento se analiza la Ruptura familiar y la pérdida de inocencia. Se utiliza este enfoque debido a que la investigación parte desde el concepto de la familia como núcleo de la sociedad, mientras que la pérdida de inocencia como un factor común en ambas películas. De esta manera se analizará cómo es que Salvador es influenciado por Ángel, a causa de la orfandad y qué es lo que esta produce. Y por otro lado, cómo Vinicio influye a Manolo, y es motor de la destrucción de la familia.

3.1 Violencia y escenarios urbano marginales

La violencia y otros términos sociológicos tienen una complejidad muy amplia al momento de ser estudiados, y para ser entendidos de mejor forma precisan de una contextualización. La razón de por qué se producen estos fenómenos sociales no es objeto de estudio de esta investigación. Cabe señalar que al no estudiar a fondo estas temáticas, no quiere decir que carezca de un fundamento teórico o una reflexión adecuada.

Por lo tanto, la definición de varios términos de la sociología relacionados al tema de estudio no profundizarán más allá que en lo necesario.

La violencia, según Sanmartín (1998, p. 56) “es el uso de la fuerza física o cualquier amenaza creíble de que se va a usar con la intención de dañar a un ser vivo o grupo de seres vivos”. Aunque en otro concepto más general no dice que “la violencia, en definitiva, es un producto de la acción de la cultura sobre la natura” (1998, p. 18). Es decir, existe un factor cultural dentro del acto de ser violento, o de la acción de la violencia como un algo general.

Ahora bien, los conceptos citados por Sanmartín nos ubican únicamente en la violencia física. Sin embargo, la violencia psicológica es uno de los factores importantes dentro de las películas de realismo sucio. Violencia psicológica es todo aquello que no utiliza la violencia física para hacer daño, como las palabras o las imágenes.

El realismo sucio como lo explica León (2005, p. 23), es “un cine que relata sin ningún ánimo redentor la violencia y el desamparo que se experimenta en la subcultura de la calle”. Los dos filmes, tanto *Crónicas* (2004) como *Ratas ratones rateros* (1999) tratan una violencia explícita en actos entre seres humanos, como también violencia psicológica.

La violencia es uno de los motivos recurrentes en las temáticas de las películas de la tendencia del realismo sucio. Esta es la razón por la que se la puede considerar como un eje de estudio en la comparación. La violencia es y será uno de los problemas sociales que más aquejan a la sociedad y es un fenómeno que incluso la naturaleza ejerce sobre los seres vivos. Este tema puede ser tratado desde una mirada macro, del cual se derivan otras problemáticas, sin embargo, la investigación analiza a la violencia como un tema en general, y como un acto individual, más no las razones sociológicas.

Por otro lado, los escenarios urbano marginales serán estudiados desde el enfoque de escenario como tal, vinculados con la marginalidad. Se podría decir que lo urbano marginal es una derivación de la violencia o una explicación de ella, pero el estudio se centra en los escenarios como espacio de acción, en este caso de la violencia.

En las películas analizadas existen varios escenarios urbano marginales y en donde se ejerce violencia. En *Crónicas* (2004), la presencia de la rural gana territorio, sin embargo la dualidad que otorga sentido a las películas de realismo sucio, urbanidad – marginalidad no se pierde. Así pues, los escenarios rurales son lo marginal, como la casa abandonada donde Vinicio comete sus delitos, el río, o las casas sobre él, y juegan la misma dinámica con Babahoyo que es el lugar urbano. También la presencia de la cárcel tiene un papel crucial en la película, pues es donde ocurre la pérdida de inocencia de Manolo y donde se desarrolla la historia como base para lo que sucede afuera.

En *Ratas ratones rateros* (1999) la representación del realismo sucio se observa más claramente. Los escenarios marginales donde se desenvuelven y habitan Salvador, Ángel, sus amigos, y enemigos, contrastan notoriamente con la ciudad en la que vive Carolina o JC.

Estos últimos viven en un Quito urbano de otra clase social. Por otro lado, la ciudad de Guayaquil mantiene la misma dualidad; cuando Ángel y Salvador llegan a la ciudad porteña se encuentran con un centro urbano más concurrido, pero tiempo después el prostíbulo, la mecánica o el lugar donde Ángel quiere pagar su deuda, son claramente ambientes marginales.

Las clases sociales en el realismo sucio son marcadas claramente. El marginal es aquel que no ha podido realizarse en una sociedad que no se lo permite por la falta de oportunidades, y un sistema social inequitativo. El marginal mira cómo el personaje con posibilidades se desarrolla mientras el victimizado lucha por borrar barreras y poder sobrevivir en un entorno absorbente, que trata de eliminarlo.

En varias de las películas del realismo sucio, la dinámica entre los personajes no muestra una intención por salir adelante y encontrar realización en la vida. Varios personajes de esta tendencia estética sobreviven sin la intención de hacer algo más por cambiar su estilo de vida; es como si se tratase de una costumbre por vivir de esa manera.

3.1.1 Salvador como asesino y el linchamiento de Vinicio Cepeda

Para el análisis de la violencia en escenarios urbano marginales, la investigación utiliza secuencias claves de cada película al momento de hacer la comparación. De esta manera se pretende partir de un acontecimiento particular para interpretar lo que sucede a lo largo de la película. Las problemáticas sociales serán señaladas y el eje de comparación permitirá entender de mejor forma cómo se evidencia el realismo sucio en los filmes.

En el disco compacto adjunto a esta investigación están las escenas seleccionadas de cada filme. En *Ratas ratones rateros* (1999) la escena estudiada es la situación cuando están Ángel, Marlon y quien pretende asesinarlos, en la casa de Salvador, cuando este último golpea al enemigo de Ángel y lo mata. Mientras que en *Crónicas* (2004), la escena comparada será el linchamiento que recibe Vinicio Cepeda cuando atropella a un niño, por parte del padre del fallecido; todo sucede fuera de un cementerio.

El eje de comparación central será la violencia representada en cualquiera de sus formas. En la escena señalada de la película *Ratas ratones rateros* (1999), la situación es crucial, el escenario es la sala de la casa de Salvador; Ángel está a punto de pagar por sus faltas ajusticiado por el hermano de un hombre que asesinó accidentalmente. El hombre en cuestión apunta con un arma a Ángel luego de haber golpeado a Marlon, quien mira desde el suelo tomándose la cabeza, la abuela está en un rincón de la sala. Ángel trata de hacer todo lo posible por esquivar su destino y lanza un florero que no llega a golpear al hombre, pero que alerta a Salvador quien está en el baño con Mayra. El hombre armado antecede unas palabras antes de disparar a Ángel, sin embargo Salvador lo golpea con la tapa de cerámica de un inodoro. El hombre cae rendido y queda inmóvil, Mayra revisa sus signos vitales y se escandaliza al notar que está muerto. El final de la secuencia se produce con Salvador recogiendo las partes rotas de la tapa y un corto diálogo entre Marlon, Salvador, Ángel y Mayra. (Rivera, Lisandra (Productor), & Sebastián Cordero (Director). (1999). *Ratas ratones rateros* [película]. Ecuador: Cabeza Hueca.)

Marlon: -¿Qué chuchas estás haciendo ve, Salvador?

Salvador: -“Recogiendo estas huevadas pues, huevón

Ángel: -Buena familia, pero empecemos por lo más importante.

Ángel cubre el cuerpo del hombre muerto.

Salvador: Tengo que llamar al hospital.

Mayra: ¿Cómo mierdas te vas a deshacer de este man, cojudo?

Ángel: Nos vamos a deshacer dirás.

Marlon: ¿Y mi concierto?

El contexto de la situación es complejo, Salvador había sufrido un ataque epiléptico luego de visitar a su papá en el hospital. Culpó a los problemas que le ocurrían a Ángel, y su relación estaba desgastada. Ángel se enteró que había matado al hombre que enfrentó días atrás y que estarían buscándolo.

Por otro lado, en *Crónicas* (2004) se produce uno de los acontecimientos más violentos y crudos de la película. Vinicio Cepeda atropella a un niño en la calle y este muere. Al momento de intentar retirar su camioneta para poder socorrer al niño, la multitud entiende que está escapando y corre a atraparlo. Es forzado a salir violentamente por la ventana y empiezan a golpearlo fuertemente. El padre del niño, al ver a su esposa con el niño en brazos, pierde la cabeza, y corre a golpear a Vinicio. Don Lucho, el padre, es alentado por la multitud que no hace nada por socorrer al hombre golpeado, mientras su hijo pequeño Robert mira desconsolado. Don Lucho hecha gasolina al hombre para quemarlo, ni la policía es capaz de ayudar al hombre quien es quemado vivo y filmado por unos reporteros que al mismo tiempo de estar perplejos por lo que sucede, hacen su trabajo amarillista con el mayor cinismo posible. Robert corre donde su madre embarazada a alertarla de lo que sucede y ella con un bebé en brazos corre a ayudar a su esposo. No le permiten pasar y mira como Vinicio es quemado, entrega el bebé a Robert y se abre paso y abraza a su esposo herido y sucio por el lodo. La escena termina cuando la policía ingresa e impide que Vinicio muera en manos de Don Lucho.

El escenario es la calle fuera del cementerio donde se había enterrado al hermano del niño atropellado. Es una tarde en la que aparentemente había llovido, por el lodo en el piso. El contexto es lo que altera al padre, Don Lucho, por haber perdido a sus dos hijos en un instante. Por coincidencia, en manos del mismo hombre. La historia del Monstruo de Babahoyo tenía atenta a la población, era un hombre que violaba y torturaba niños, luego los enterraba. El primer hijo de Don Lucho murió en manos del psicópata. En la historia se descubre que Vinicio es quien ha cometido todos los crímenes, pero este es liberado por la ayuda de Manolo y su equipo. Ellos por insistencia de Manolo presentan un reportaje en su programa, en donde aparentemente Vinicio era víctima del sistema de justicia y tenía que estar preso cuando el atropellamiento había sido un accidente, era vendedor de biblias y tenía una esposa embarazada fuera de la cárcel. Manolo hace el reportaje al darse cuenta que Vinicio podía darle pistas del Monstruo de Babahoyo, sin embargo, en el transcurso de su interacción Manolo se da cuenta que Vinicio era el verdadero criminal.

Tanto en la escena del asesinato de Salvador, como el linchamiento de Vinicio existe violencia explícita y psicológica. El tratamiento de violencia en la escena de Salvador apunta a la defensa propia mediante el uso de un arma improvisada. Salvador tiene que decidir rápidamente qué hacer en la situación en la que peligraba la vida de muchas personas, además de contar con el instinto de venganza por asesinar a quien golpeó a su padre. La violencia psicológica se expresa en el sufrimiento de la abuela quien mira callada, con pánico desde una esquina de la sala. La manera explosiva en la que Salvador responde a Marlon, y adopta un rol más activo que pasivo demuestra violencia psicológica.

Tenemos a un tipo de violencia no solo expuesto y representado en hechos, sino que es violencia para sí mismo, violencia dentro de sí, para su propio ego, que lo hace más fuerte pero al mismo tiempo lo destruye.

En el caso de *Crónicas*, Vinicio sufre violencia física por la ira de un padre que pierde a su hijo. La violencia psicológica está presente en los niños presentes en el linchamiento, especialmente en Robert, el hijo adoptivo de Vinicio. Su madre también tiene que soportar mientras observa impotentemente cómo golpean a su pareja por un crimen accidental.

La violencia en este caso se cierra en una esfera, que es justificada por unos, quienes gritan por la violencia y el pago del dolor con dolor; y otros, que la condenan y en pro de aquello tratan de ayudar a Vinicio a incorporarse y a socorrerlo.

El punto común es la violencia explícita, que se mira en ambas secuencias. En *Crónicas* (2004) la violencia es más cruda y sucia que en la otra escena. Sin embargo, es la violencia necesaria para representar un contexto de abuso sexual a menores de edad. Toda la carga violenta que se observa en *Crónicas*, es quizá el toque suficiente que necesita la película para lograr llegar al espectador. El tema del abuso sexual es imperdonable hasta entre los delincuentes, por lo que lograr una escena con tanto sufrimiento centrado en una sola persona, en cierto punto justifica, desde la visión del espectador del filme, todo lo que ocurre dentro de la película.

En *Ratas ratones rateros* (1999) existe violencia durante toda la película, hay armas que no se disparan, lo cual es violencia psicológica; armas que sí lo hacen, que es violencia explícita. Este ejemplo, sumado al lenguaje que se utiliza en la película, un lenguaje coloquial, propio de la calle, y propio de los personajes. Ángel tiene hablado costeño, Salvador y tienen un tono bastante serrano en su dialecto, especialmente centrado en Quito.

Ese contraste le da un toque más realista a la película, y conjugado con el lenguaje otorga un ambiente de violencia en la interacción de los personajes.

Existen varias problemáticas sociales asociadas al tema de la violencia, en las secuencias estudiadas. En el abandono y orfandad que sufre Salvador se encuentra la desilusión de un hogar disfuncional, con situaciones anormales de un joven de esa edad. Salvador sufre una transformación radical en la película, que le brinda la seguridad para madurar frente a la situación de otros personajes, como Ángel que vive enfrascado en la delincuencia y la vida fácil.

La desintegración del hogar y la ruptura familiar será un tema abordado posteriormente como otra variable pero es otro de los problemas que se vinculan con la violencia existente en Salvador, y también en Ángel, como una causa. El ambiente de marginalidad evidencia la pobreza económica en la que vive Salvador.

En otra instancia, la escena de *Crónicas* (2004), muestra la violencia extrema que deshumaniza, que busca la justicia en la brutalidad y el instinto. En esta secuencia se observa la inoperancia de las autoridades representada en un órgano controlador que no cuenta con los recursos suficientes para realizar su trabajo, ni las personas competentes para solucionar los problemas. En este punto, los medios de comunicación son representados como una manera subjetiva de presentar la información; Manolo y su equipo son personas que lo único que buscan es el beneficio personal, y el fin justifica los medios.

Vinicio sufre el brutal atropellamiento de sus derechos como ser humano, en una situación que pierde toda humanidad, y los medios de comunicación lo único que buscan es

mostrar esa realidad desencarnada. Es un problema social que se observa todos los días en varios países del Ecuador y Latinoamérica, la utilización de los medios de comunicación como una herramienta para causar daño y desinformar, desde lo privado o desde lo público controlado por lo estatal.

3.1.2 Tratamiento cinematográfico

Respecto al lenguaje audiovisual utilizado en la realización de las dos secuencias se destacan varios elementos comunes. Cabe señalar que si bien el estudio maneja superficialmente a la sociología, y que por tanto se da importancia al tratamiento cinematográfico, lo que se analiza es el contenido de las secuencias. Es decir, importa más el montaje y el comportamiento de los personajes, antes que los elementos de la realización. Por ejemplo, mal se haría al señalar que un plano medio y una cámara quieta representen el realismo sucio, o peor aún problemáticas sociales; sino es más propicio decir, la profundidad de campo resalta la importancia de algún personaje sobre otro en determinada escena, para poder entender las problemáticas y los comportamientos.

Por lo tanto, en esta parte del estudio se realiza un desglose de cómo se han construido las escenas seleccionadas, y lo que representan. La secuencia de *Ratas ratones rateros* (1999) en la que Salvador asesina al hombre peligroso se producen cuatro interacciones importantes.

El inicio de la secuencia muestra al hombre que apunta a Ángel, de espaldas a la cámara con Ángel a la izquierda y Marlon aún más. El movimiento de cámara es vertiginoso, se realiza cámara al hombro para otorgar mayor suspenso a la escena. El plano utilizado es un plano medio.

Posteriormente, bajo la amenaza de muerte a Ángel, se muestran los rostros de Salvador y el hombre, en primer plano, mientras Salvador golpea lo golpea en la cabeza por detrás. Se mantiene la cámara al hombro, y el plano es más largo para mostrar la sorpresa de Salvador por su acto.

La siguiente escena muestra a un plano general con 6 personajes distribuidos en varios planos de acción. La profundidad de campo muestra a Marlon en primer plano a la izquierda sin mayor intervención; Salvador está en segundo plano quieto, solo se muestran sus piernas; Ángel, Mayra y el muerto en tercer plano como conjunto; y finalmente, la abuela en la parte derecha de la escena. La cámara está casi a nivel del piso.

Finalmente, la última escena presenta un primer plano de Ángel. En un segundo plano está Marlon desenfocado. La cámara se sitúa un poco más arriba del plano anterior.

Esta secuencia dura casi dos minutos, y tiene una importancia clave en la película porque marca la ruptura del límite de violencia de Salvador. Al inicio era un joven rebelde que terminó cometiendo un asesinato. El movimiento de cámara inicia acelerado y vertiginoso, por lo cual se utiliza la cámara al hombro para otorgar desestabilidad, pero poco a poco el movimiento termina siendo lento casi imperceptible. El escenario es la sala de Salvador, un espacio pequeño y muy bien aprovechado con la profundidad de campo en el encuadre. Los planos utilizados reflejan la importancia de la escena, en la interacción aparecen seis personajes en un plano general para involucrar a todos. Cuando el hombre está de espaldas aparece en un plano medio para poder mirar a Ángel en el fondo. Y finalmente el plano medio del rostro de Salvador es importantísimo para mostrar su asombro de haber tomado una decisión a tiempo sin saber cuál fue la consecuencia. La secuencia sucede en

silencio, más que por la conversación y el ruido del golpe, no hay música ni otros elementos sonoros que eleven el tono dramático de la escena.

Por otro lado, en *Crónicas* (2004), la escena es mucho más violenta e intervienen una gran cantidad de personajes y extras. Esta secuencia se divide en cuatro actos con varias escenas cortas con planos rápidos, y con cámara al hombro. Los actos son, el linchamiento, cuando le prenden fuego a Vinicio, cuando interviene la policía y Manolo, y finalmente cuando la esposa de Vinicio lo socorre.

La secuencia inicia cuando los hombres que golpean a Vinicio lo sacan del vehículo por la ventana y lo empiezan a golpear. Se utiliza el recurso de la cámara lenta, con un plano medio de Vinicio siendo golpeado de frente. El sonido es ambiental con las voces de la gente presente en el linchamiento. Se muestra a las personas gritando a favor de la violencia, en un primer plano. Posteriormente se muestra a Vinicio en el piso siendo golpeado en un plano general. Plano picado general con el linchamiento en primer plano y la gente detrás. Luego, se hace un primer plano de la madre que carga a su hijo muerto, como también de Don Lucho, el padre, consternado.

El linchamiento continúa con Don Lucho interviene en la golpiza. Todo prosigue con planos medios de los personajes, a excepción de Vinicio cuando se enfoca su rostro. Se muestra a la escena desde una posición alejada en un plano general, la cámara está quieta. El siguiente movimiento es la cámara persiguiendo a Robert, hijo de Vinicio, corriendo a alertar a su madre, se produce un contrapicado entre estos dos personajes. Después, se muestra un plano medio de Don Lucho regándole gasolina a Vinicio, lo queman mientras mira su esposa.

La secuencia continúa con cámara al hombro de la policía interviniendo en la escena, y Manolo defendiendo a la esposa de Vinicio. Los planos utilizados son planos medios.

El final es un primerísimo primer plano de la cara de Vinicio pegada a la de su esposa en llanto. Se realiza un travelling hacia atrás y se abre la toma hasta mostrar un plano general de la escena.

Es una de las secuencias más violentas y crudas de las películas de realismo sucio estudiadas y observadas en esta disertación. Todo sucede en un atmósfera de tristeza y miedo por el entierro recién sucedido. Los movimientos de cámara al hombro, y los travelling hacia izquierda y derecha muestran continuamente a todos los personajes de la escena. Priman los planos medios por su alto poder descriptivo, también se utilizan planos generales para mostrar el escenario y el ambiente. Las constantes acciones violentas plantean un impacto inicial de lo que será el resto de la película.

Desde el punto de vista de la violencia, *Crónicas* maneja un tono más elevado. El tema del abuso sexual es más complejo que el de la delincuencia y la rebeldía de un grupo de jóvenes. *Ratas ratones rateros*, en comparación a *Crónicas*, tiene un impacto en la sociedad por la identificación con varios imaginarios que se plantean en la película; sin embargo, y por otro lado, *Crónicas* aborda un tema real que azotó a varias sociedades latinoamericanas, y que en menor medida, todavía se aprecia en la sociedad. *Crónicas* refleja el decadente sistema de justicia social que existe en varias esferas de la sociedad, relacionado a la violenta forma en que algunos medios de comunicación tratan de informar. En *Ratas ratones rateros* la delincuencia y la crisis de identidad son motores de violencia en varias acciones de la película; no obstante, frente a *Crónicas*, no llega al mismo nivel de violencia psicológica que se desarrolla en los filmes.

3.2 Construcción de personajes y monstruo social

Las variables estudiadas en este punto de la investigación plantean el contraste entre la construcción de los personajes más importantes en cada película, que serán ejemplificados con secuencias dentro de las mismas, y en el otro lado tenemos a lo que llamamos monstruo social. La primera variable en comparación se centra en los tipos de personajes y en la importancia que tienen estos dentro de la historia, como se lo menciona en el capítulo anterior. Mientras que monstruo social es un terminología que se ha escogido para comprender el concepto de monstruo como un ente perverso que influencia a los personajes a actuar de una manera determinada.

3.2.1 Ángel y Vinicio como entes perversos

Para el estudio de estas variables es importante situar las secuencias seleccionadas en las películas de la investigación. En *Ratas ratones rateros* (1999) la secuencia estudiada es la situación en la que Ángel menciona a Salvador, Mayra y Marlon que tiene un plan para salir de su crisis. Por otro lado, en *Crónicas* (2004), se analiza la secuencia en la que Vinicio tiene su primer encuentro con Manolo dentro de la cárcel de Babahoyo. En la secuencia de *Ratas ratones rateros*, los personajes principales se ven inmersos un graves problemas, es un momento de incertidumbre en el que no se sabe cuales serán las consecuencias de todo lo que han cometido, ahí es cuando llega Ángel y propone hacer algo que los sacará de sus problemas. En *Crónicas* (2004), el rumbo de los periodistas, luego de haber presentado el reportaje sobre el linchamiento de Vinicio, señala que tienen que viajar a Colombia a realizar una entrevista con unos secuestrados; sin embargo el encuentro entre Vinicio y el equipo,

principalmente con Manolo, hará que Manolo se interese en quedarse e investigar un poco más sobre la historia del monstruo que Vinicio ofrece contar.

Estas secuencias han sido seleccionadas porque son claves para entender la lógica del ente perverso. Para esto, se debe comprender que la estructura de los personajes en ambas películas es igual, es decir, tres personajes (dos hombres y una mujer) que son influenciados por un cuarto personaje, que cambia sus decisiones y es motivo para llamar la atención de los otros tres.

Sebastián Cordero, en la entrevista realizada personalmente señala:

Hay algo que siempre me llamó la atención cuando escribía el guión de *Crónicas*, porque sentía que había una similitud muy grande estructuralmente en el esquema de personajes entre las dos películas. Básicamente, se maneja una trilogía, en *Ratas ratones rateros*, Salvador Mayra y Marlon, que tienen una cierta estabilidad en su vida, a pesar del caos en el que viven; pero es realmente la llegada de Ángel, un personaje de fuera, quien viene a desestabilizar a Salvador, y esto repercute en la dinámica con los otros dos personajes. Cuando terminé de escribir el guión *Crónicas*, me di cuenta de que Vinicio cumple la misma función dentro del mismo esquema. Manolo, Iván y Mariza se ven afectados por Vinicio, quien es el detonante del cambio, principalmente de Manolo Bonilla. (Sebastián Cordero. Comunicación personal, Enero 21, 2014.)

En el final de los filmes, existe otro parecido entre las dos películas, porque tanto Ángel como Vinicio huyen para seguir en sus andanzas, mientras que el personaje principal, Salvador y Manolo respectivamente, han asimilado lo que ha pasado y quedan con el peso de las consecuencias de sus acciones después de su interacción con los personajes desestabilizadores.

Sin embargo de tratarse de dos películas con tintes de marginalidad muy marcados, y que caben en la misma tendencia estética, *Crónicas* (2004) logra tener una carga dramática mucho más fuerte que *Ratas ratones rateros* (1999). Esto se debe a los temas que se tratan

en cada película, y al tratamiento que se da a esos temas tanto audiovisualmente como narrativamente.

Manolo Bonilla también cruza por una pérdida de inocencia en manos de Vinicio que lo manipula para obtener beneficio propio. No obstante esta relación entre el opresor y la víctima es mucho más profunda que la que vive Salvador desde su primo Ángel. Así lo explica Cordero en una entrevista realizada, menciona que:

Tenía claro que quería jugar con la misma relación de victimario-víctima, pero multiplicado por cien. Es decir, tratar de buscar la situación más extrema para un personaje así. Fue de eso que resultó el personaje de Vinicio, quien trata de tener una vida normal, trata de ser bueno, de tener una familia, pero tiene un instinto más fuerte que lo hace meterse en un lado oscuro. (Sebastián Cordero. Comunicación personal, Enero 21, 2014.)

En *Ratas ratones rateros* (1999), Ángel tiene un carisma que se mezcla con la oscuridad de su personalidad. La semejanza con Vinicio Cepeda radica en ese deseo de querer terminar con todos sus problemas y evitar seguir cometiendo delitos, como también en la necesidad de continuar haciendo lo mismo.

Dentro de las trilogías en ambas películas, el protagonista, Manolo y Salvador, se enfrentan cara a cara con un sujeto que se encarga de cambiar su mirada hacia una interioridad desconocida. Salvador es un joven en crecimiento, vulnerable e inestable frente a las circunstancias en las que vive. Su identidad se ve trastocada por el apareamiento de Ángel, quien lo induce a actuar de una forma fuera de las normas, lo invita a la delincuencia, la huida y la violencia. En el caso de Manolo, Vinicio se aprovecha de su debilidad, la fama y el reconocimiento, y lo introduce en un mundo enfermizo y psicópata. Sin embargo, la influencia en Salvador y Manolo, por parte de sus entes perversos, no llegaría a fin sin su consentimiento. Es por esto que la investigación plantea la variable del monstruo social. Gérard Imbert menciona en su texto sobre los imaginarios sociales que:

Históricamente hablando, el monstruo ha representado una forma de alteridad frente a los sistemas normativos, una figura marginal que se sitúa más allá de las normas, tanto morales como estéticas. Cumple una doble función: la de amenaza del orden y la de conformación de la alteridad frente al modelo dominante. (2010, p. 465)

Los entes perversos son amenazas del orden constantemente. En el esquema de los personajes, Mayra y Marlon siempre tratan de advertir a Salvador sobre el peligro que significa Ángel dentro de su vida. La lógica se repite en *Crónicas* (2004) con Marisa e Iván, y que además estos cuatro personajes, actúan como ayudantes de los protagonistas Salvador y Manolo, respectivamente, según el modelo de Greimas.

De las varias formas para el estudio de los personajes planteadas por Caseti y di Chio (1990), utilizaremos el del análisis de personajes como persona, que permite entender la personalidad y los rasgos de actitud de los personajes. De esta forma, tenemos a Ángel, un personaje que representa un arquetipo del marginal de la Costa, por su modo de hablar y actuar. Mientras que Vinicio es un personaje con dos personalidades, una que muestra un lado cristiano y caritativo, padre de familia trabajador; y otro, perverso y psicópata.

Respecto a las secuencias analizadas, en la de Ratas ratones rateros se muestra a Mayra, Salvador y Marlon en una camioneta que Ángel robó pensando en qué hacer para lograr salir de los problemas. Salvador cometió un asesinato, los otros dos fueron testigos; su padre está en el hospital, necesita dinero para mantener a su abuela y lucha contra su enfermedad. Mayra no puede desvincularse del problema y además tiene proximidades emocionales hacia Ángel y Salvador. Marlon perdió su concierto y sabe que tiene que hacer algo para solucionar el problema de su amigo. Ante esto llega Ángel con la intención de

ayudar, como también de salir beneficiado. Salvador se niega a apoyarlo, y el único que lo acompaña es Marlon.

Esta escena es importante para el estudio del ente perverso, porque se reproduce la lógica de la influencia del cuarto personaje malévolosobre los otros tres vulnerables.

En *Crónicas* (2004) la secuencia estudiada se produce cuando Vinicio se acerca a pedirle ayuda a Manolo. Él y su equipo fueron a la cárcel a entrevistar a Don Lucho, sin embargo tienen que salir por pedido del director de la cárcel. Ante esto, Vinicio pide a los tres personajes, en especial a Vinicio que lo ayuda a salir de ahí porque lo van a matar. Manolo dice que no puede hacer nada, hasta que este se ofrece en darle información sobre el monstruo de Babahoyo. Ese primer contacto con Manolo, reproduce la lógica de los cuatro personajes.

Crónicas fue realizada a partir de un contexto real. En la entrevista realizada a Sebastián Cordero señala que:

La idea inicial de *Crónicas* sucedió cuando leí sobre el arresto de Luis Alfredo Garavito en Colombia. Ahí me di cuenta que quería contar una historia sobre un personaje así. En *Ratas ratones rateros*, Ángel tiene un carisma que se mezcla con la oscuridad de su personalidad. La semejanza con Vinicio radica en esa mentalidad de querer salir del hueco donde se halla, pero también la necesidad de seguir en él. (Sebastián Cordero. Comunicación personal, Enero 21, 2014.)

La construcción de los personajes en torno al concepto de monstruo social como un personaje que actúa en contra de la moral funciona de varias formas en las películas comparadas. La principal similitud, que colabora con el análisis, es la estructura de los personajes. La presencia del ente perverso como monstruo social permite analizar a Vinicio y a Ángel como un personaje casi igual.

Vinicio mantiene una dualidad en su personalidad que lo mantiene sumido en la oscuridad de sus problemas internos. Ángel, por otro lado, es un personaje carismático que no se convierte en un actante detestable, sino más bien, como lo dice Cordero, carismático. Sin embargo, su función dentro de la película es la misma.

Vinicio es un personaje construido en torno a una historia real, con problemas psicológicos, y que termina siendo un monstruo literalmente, inclusive es nombrado así en la prensa y en la historia. Es decir, tiene un contexto al cual sostenerse, y que le permite destacar en la película por la delicadeza del tema.

Ángel no tiene el rol de personaje principal de la historia, pero a momentos logra brillar más que el propio protagonista. Ángel se construye como un personaje que reproduce el comportamiento de un delincuente que genera simpatía. Si bien es motivo de destrucción y de muerte, no logra convertirse en un individuo repulsivo.

3.2.2 Tratamiento cinematográfico

La escena de *Ratas ratones rateros* (1999) tiene una duración de 52 segundos y se desarrolla en tres escenas. Al inicio de la secuencia se muestra un plano medio en el que aparecen en cuatro planos con profundidad de campo Salvador, Mayra y Marlon, y Ángel atrás. La cámara está quieta, y la acción se sitúa en la propuesta de Ángel.

En un segundo momento se muestra en primer plano a Salvador negándose ante la idea de su primo Ángel. Aquí aparecen Mayra desenfocada en primer plano, y Salvador enfocado detrás, la cámara también está quieta.

Finalmente en un tercer momento, se hace un plano medio de Salvador, Mayra y Ángel en profundidad de campo, con el enfoque de la cámara en Ángel. La cámara continúa quieta ante la reflexión de Ángel. Mayra está en perspectiva hacia arriba de la posición de Ángel, por lo cual este la mira hacia arriba.

En la escena de la cárcel de *Crónicas* el uso de la cámara al hombro se vuelve a utilizar. En este encuentro aparecen como personas relevantes, Vinicio, Manolo y Marisa, aunque esta última sale de la escena y la acción se centra en la conversación entre los otros dos personajes. Esta escena es clave para el desarrollo de la película porque la información que promete Vinicio es el gancho que sujeta a Manolo para que se quede en Babahoyo e investigue su historia.

Respecto a los elementos audiovisuales, la cámara está quieta pero hace movimientos leves que siguen la acción y los rostros de los personajes. Se producen travelling hacia delante y hacia atrás. Los planos utilizados son primeros planos que resaltan la sorpresa de Manolo y la manipulación de Vinicio; estos planos se alternan con dos primerísimos primeros planos, que se centran en dos acciones, cuando Vinicio habla sobre un cadáver no encontrado, y cuando Manolo amenaza con delatar sobre una supuesta confesión.

En la conversación son muy utilizados los planos contra planos, los enfoques y desenfoques, sumados a la profundidad de campo con el escenario sucio de la cárcel. Ese vertiginoso tratamiento de la acción es la pista de inicio de la película, es la acción que marca el punto de quiebre de todo lo que sucederá después.

En esta escena Vinicio juega el rol de ente perverso que modifica las decisiones futuras de Manolo y su grupo. Desde la conversación en adelante los personajes, principalmente Manolo, serán manipulados por Vinicio quien muestra una doble cara que los engaña.

Esta secuencia frente a la de Ratas ratones rateros tiene mayor peso dentro de la historia. En la secuencia de Salvador, se observa a un Ángel que lo único que quiere es su beneficio y que trata de ayudar sin importarle verdaderamente lo que suceda. Sin embargo esa secuencia no es un punto clave para el desarrollo de toda la película; no obstante es vital para su desenlace.

Nuevamente los primeros planos son un recurso utilizado, las transiciones rápidas, la cámara al hombro, que a pesar de no ser tan veloz, le proporciona una carga dramática de suspenso a las acciones. El sonido es ambiental, no hay presencia de música ni de otros elementos sonoros adicionales.

3.3 Ruptura familiar y pérdida de inocencia

La pérdida de inocencia es el tema común que se aborda en ambas películas. Tanto Salvador como Manolo sufren una transformación dentro de su personalidad y comportamiento, debido a la manipulación por parte de Ángel y Vinicio respectivamente. La razón por la que se produce se centra en que Salvador, dentro de su anormal forma de vivir, mantiene un futuro que podría cambiar en cierto punto, pero que es trastocado por la presencia de su primo Ángel.

En el caso de Manolo, su ansia por la fama y el reconocimiento lo llevan a investigar sobre el monstruo de Babahoyo, y en este proceso es víctima de Vinicio, quien lo utiliza para salir de la cárcel. Vinicio logra llegar al interior de Manolo y lo hace dudar sobre la veracidad de su trabajo. Al final tanto Salvador como Manolo se han transformado en personajes que perdieron su inocencia en manos de un victimario.

Salvador, al ser un joven con problemas, es mucho más vulnerable. Su primo Ángel no tiene malas intenciones sobre él, hasta que se da cuenta de que Salvador no lo admira más y lo abandona, con problemas en los que mucho tuvo que ver. Por otro lado, Manolo es un periodista reconocido de crónica roja. Su trabajo lo ha llevado lejos, pero al momento de enfrentar a un psicópata disfrazado que le miente, termina confundido y cuando él pensaba haber conocido todo, llega a palpar otra realidad que lo desorienta. Su debilidad por la gloria lo convierte en cómplice de un enfermo mental.

Estos procesos psicológicos tienen su explicación en la ciencia de la psicología, sin embargo, no es motivo de esta disertación. Aquí se detallan y se analizan brevemente los comportamientos observados en la interacción entre los personajes, más no las razones por la que actúan de determinada manera.

La ruptura familiar es la variable en comparación. Este estudio sitúa a la familia como el núcleo de la sociedad. Es ahí donde se originan muchos de los comportamientos de las personas. En este caso, Salvador es víctima de la ruptura familiar, vive en un hogar disfuncional, y luego de la golpiza sobre su padre, queda huérfano y encargado de su abuela que depende de él.

Vinicio Cepeda es un monstruo social que se encarga de la destrucción de la familia. Claramente se observa el sufrimiento de la familia de Don Lucho al perder a sus hijos, y es una muestra que representa a muchas otras familias. Este es un motivo para el origen de la violencia en la sociedad. Sanmartín en su libro sobre violencia y cine dice que:

Otro componente ambiental muy importante es la familia. Buena parte de la violencia existente es intrafamiliar. No se trata sólo de que los cónyuges actúen violentamente entre sí y contra los menores en el ámbito familiar. Parece ser que existe cierta evidencia de que el maltrato físico de los hijos se transmite intergeneracionalmente. (1998, p. 19)

La violencia generada en el hogar sumada a la falta de personalidad, que se evidencia en Salvador de Ratas ratones rateros, por ejemplo, ocasiona que varios personajes sufran de una crisis de identidad, que es tratada por el realismo sucio. Dice Christian León (2005, p. 30): “respecto a los temas, busca problematizar la vida en las grandes ciudades, la corrupción de los valores, la crisis de identidad, la marginalidad y la indigencia”, reflexionando sobre las temáticas del realismo sucio. Esto confirma la pertenencia de estas películas a la estética tratada.

Vinicio manipula a Manolo por su propio beneficio, lo traiciona y al darse cuenta Manolo de las circunstancias, Vinicio huye y continúa cometiendo delitos. Al igual que Ángel, al final de la película corre con el botín del robo de la casa, abandonando a su primo sumido en problemas. Esto refleja su condición de marginales, porque tienen la necesidad de ser marginales. León (2005, p. 51) analiza esta condición como “la imposibilidad de construir relaciones sociales estables y vínculos de pertenencia, su infidelidad a un territorio simbólico determinado, llámese familia y hogar, ciudadanía o polis, cultura nacional o Estado.”

En el final de la película, en *Crónicas*, Vinicio no puede negarse ante su patología y sin importarle destruir su propia familia huye con su hijo adoptivo hacia un destino trágico.

Es decir, la ruptura de la familia es una constante en el desarrollo de la película. Es un corolario implícito dentro del film.

3.3.1 Salvador explota, y Manolo encuentra al monstruo

Las secuencias seleccionadas para el análisis de la pérdida de inocencia son, en *Ratas ratones rateros*, la situación cuando Salvador explota al darse cuenta que todo lo que pensaba de su primo se deshizo y el concepto de amistad se esfumó. Mientras que en *Crónicas*, se produce cuando Manolo se da cuenta de que el monstruo de quien tanto hablaba con Vinicio, es el propio entrevistado.

En la escena de *Ratas ratones rateros*, Salvador está ofuscado porque se enteró de que Mayra tuvo relaciones con Ángel. La secuencia inicia cuando Ángel entra a la casa y le invita a Salvador a ser parte del plan de robar la casa de JC y quedarse con el botín. Salvador tiene que visitar a su papá y se entera de que no sobrevivió la operación. Ángel no deja de hablar, e inclusive confiesa de que el muerto que dijo haber tirado sigue debajo de la cama de Salvador. La insistencia no cesa, hasta el punto en que Salvador explota y empieza a golpear a Ángel, y cuando toma un cenicero Ángel saca su arma y le apunta amenazándolo. Ángel trata de convencer a Salvador de que todo lo que sucede no es su culpa, sin embargo, este último está convencido de que su vida cambió radicalmente debido a él. La secuencia termina con Salvador saliendo de su casa.

En *Crónicas*, la escena sucede en la celda de Vinicio. Manolo continúa con la entrevista pero insiste en que Vinicio dé su testimonio a la cámara de todo lo que le ha dicho, éste dice que lo hará con modificaciones en la imagen y en la voz, Manolo insiste diciéndole

que no sirve ese testimonio. Vinicio se niega y Manolo insinúa en que tratará de ayudarlo en todo lo que pueda para que pueda tener un juicio justo por sus crímenes. Ante esto, Vinicio explota y enfrenta a Manolo diciéndole que él no tiene nada que ver con el monstruo y que salga de la celda. Manolo le amenaza diciéndole que si no lo hace no pasará el reportaje con el que saldrá libre. Vinicio termina la conversación diciéndole que no se trata de un juego. La escena termina con Manolo fumando en un puente reflexionando sobre lo ocurrido.

Claramente se observa la pérdida de control de la situación por parte de ambos personajes. Vinicio se ve contra la pared y trata de manipular a Manolo, sin embargo no funciona su estrategia. Cabe destacar que siempre está presente esa dualidad en la actitud de Vinicio. Su mirada cambia cuando habla del monstruo, en contraste a cuando aparenta ser una persona normal, padre de familia y trabajador.

Esa dualidad se explica en la bipolaridad que maneja Vinicio. Porque tiene el deseo de salir de su problema, pero también siente la necesidad de seguir cometiendo delitos. Como lo dice Cordero en la entrevista realizada: “Vinicio tiene esa mentalidad de querer salir de el hueco donde se halla, pero también la necesidad de seguir en él.” (Sebastián Cordero. Comunicación personal, Enero 21, 2014.) Esta idea se vincula con el concepto de León (2005, p. 55) sobre la *identidad en fuga* que la define como “la permanente confrontación entre polaridades opuestas –introversión y extroversión, hogar y calle, salvación y condena-. Deseo de ser el otro, deseo del otro, el deseo del uno el otro.” Se explica como ese deseo de Vinicio de ser libre, mental y físicamente, y cómo se traduce en su relación manipuladora con Manolo.

La pérdida de inocencia es un proceso constante que se produce durante toda la película, en ambos casos. No como casos aislados, sino como un proceso que se va construyendo en cada interacción que tienen Manolo con Vinicio, y Salvador con Ángel. Es la relación victimario – víctima, ente perverso – protagonista.

3.3.2 Tratamiento cinematográfico

La escena de Ratas ratones rateros tiene una duración de 82 segundos, y se desarrolla en cuatro escenas. En primera instancia aparece un primer plano de Ángel hablando y Salvador tomándose la cabeza. Se utiliza la profundidad de campo en dos planos. La cámara enfoca a Salvador, a pesar de que es Ángel quien habla, y el objetivo no se mueve a pesar de ser cámara al hombro.

En un segundo momento, Salvador reacciona repentinamente ante todas las cosas que Ángel le dice. El movimiento de cámara es brusco, y la acción sigue a Salvador que empieza a golpear a Ángel quien termina en el piso. Ante esto, la cámara se mantiene en un mismo nivel y se mueve cuando Salvador lo hace. En consecuencia los ángulos de toma varían, en ocasiones se produce una especie de picado y en otra contrapicado. La reacción de Ángel cuando Salvador coge un cenicero es apuntarle con un arma y le insta a golpearlo. Esta acción sucede en un plano medio ocasionado por el movimiento de la cámara. El encuadre termina enfocando a Ángel. Salvador sale de la escena.

En un tercer momento se muestra a Ángel explicando que todo lo que sucede no es su culpa. Se abre la toma, la cámara realiza un travelling hacia atrás hasta mostrar un plano general de la sala. Todo el movimiento funciona con cámara al hombro.

En el momento final, en la cuarta escena dentro de la secuencia, se observa a Ángel aún en el piso y Salvador entra en la toma desenfocado mirándolo. La profundidad de campo ayuda a mostrar a los dos personajes en un espacio pequeño. Al final Salvador aparece de espaldas, golpea a Ángel y sale de la casa.

Cabe señalar que todo sucede en una sola secuencia sin hacer tomas distintas. El sonido es únicamente la voz de Ángel. Salvador nunca habla, además del sonido de los pasos y de los muebles moviéndose al momento de la violencia; no hay música ni ruido ambiental.

En la escena de *Crónicas*, el plano contra plano de la conversación de Vinicio con Manolo es lo que marca todo el desarrollo. Es un diálogo en el que Manolo, con el control de las circunstancias se muestra sentado, y el espacio donde se encuentra está más iluminado. Mientras que por el lado de Vinicio, al inicio está sentado pero después se levanta y nunca se sienta, pues sabe que ha perdido el control de todo cuando Manolo le dice que confiese sus crímenes. Los movimientos de cámara cuando apuntan a Manolo son quietos y se lo observa en un plano medio; mientras que cuando habla Vinicio, la cámara al hombro realiza varios travelling hacia delante y hacia atrás dándole mayor intensidad a la escena. Los planos que muestran a Vinicio son en su mayoría primeros planos, aunque algunos son planos medios que muestran sus brazos en movimientos.

Cuando Manolo sale de la celda de Vinicio, la cámara lo sigue hasta la puerta de la celda y se queda dentro mostrando al guardia en primer plano, lo cual sugiere la ausencia de libertad que poseen ambos personajes. Manolo no es libre por la responsabilidad que tiene en su conciencia, mientras que Vinicio no lo es físicamente, ni mentalmente.

La secuencia finaliza con un plano medio de Manolo en un puente sobre un río, mientras fuma un cigarrillo y se observa el horizonte detrás de él. El puente es un símbolo entre el hacer lo correcto o jugar con su fama.

Las dos secuencias marcan un punto de quiebre en la historia. En *Ratas ratones* Salvador termina con la influencia de Ángel en su vida y explota mediante la violencia. Éste será el punto que terminará con su amistad y con la posterior huida de Ángel. Como señala León (2005, p. 53) con el concepto de nómada de la calle: “personajes en huida constante. Su destino es la fuga y el desarraigo. Nunca pierde la astucia y la chispa, es un prófugo sin fin cuya fuerza proviene de una permanente explosión de palabras, actos y maniobras.” Este concepto se adapta perfectamente a la identidad de Ángel.

En el caso de Vinicio, la escena muestra la conclusión de Manolo al darse cuenta que el verdadero monstruo es su entrevistado y falsa víctima. Vinicio pierde el control y también pierde la calma y grita a Manolo insultándolo. En consecuencia, la violencia también es su forma de explotar.

Los planos utilizados en las secuencias nuevamente son la cámara al hombro. Este recurso es explotado repetidamente en varias secuencias, debido a su carga narratológica. Los movimientos repentinos y bruscos desconciertan al espectador y la historia gana dramatismo. No existe presencia de música o efectos de sonido que acentúen el suspenso en las secuencias. La acción es suficiente para demostrar la intensidad de lo que sucede.

CAPÍTULO 4.

CONCLUSIONES

- No existe una metodología técnica para la realización cinematográfica de películas de realismo sucio. Respecto a la forma, y según lo observado en los filmes estudiados, varios elementos audiovisuales son comunes, como el recurso de la cámara al hombro que persigue la acción o altera la estabilidad de la escena; los primeros planos que describen detalles para resaltarlos, o los planos generales que al contrario, describen los escenarios de pobreza y marginalidad. La fotografía utiliza encuadres que muestran realidades grises, tristes y desorganizadas.

Respecto al fondo, las películas de realismo sucio mantienen una dinámica entre lo marginal y lo desarrollado, con el objetivo de presentar una realidad que no permite al marginal desarrollarse dentro del entorno urbano. Los filmes de esta tendencia mantiene el contraste entre lo organizado y desarrollado, frente a lo pobre, desordenado y sin oportunidades.

- El proceso de construcción de personajes, la lógica responde al rol que cumplen dentro de la película. La estructura de los personajes principales es la misma en las dos películas. En *Ratas ratones rateros*, Ángel influye en la vida de Salvador, Mayra y Marlon; mientras que en *Crónicas*, Vinicio lo hace con Manolo, Marisa e Iván. Dentro de esta estructura similar, Ángel y Vinicio son entes perversos que influyen en las decisiones de los protagonistas, Salvador y Manolo, respectivamente. Mayra y

Marlon, Marisa e Iván, son personajes que también se ven afectados por las decisiones de su amigo e indirectamente por el personaje malévolo.

- Las dos películas seleccionadas pertenecen a la tendencia estética del realismo sucio porque se desarrollan en la dinámica urbano – marginal. En *Ratas ratones rateros*, Salvador, Ángel, Mayra y Marlon, viven un mundo totalmente contrastado al de Carolina, JC, Martín y sus amigos. Sin embargo, los problemas sociales afectan a ambos estratos sociales en diferentes medidas.
- No existe un punto definido de inicio del realismo sucio. Varios teóricos afirman que los años noventa es la década en la que los filmes de marginalidad empiezan a producirse en América Latina. Sin embargo, otras películas como *Brutos malos y sucios* de Escola, que maneja la misma lógica urbano – marginal fue realizada en 1976. El realismo sucio se acuñó en la década de los 90, sin embargo, ya se producían películas de esta tendencia estética.
- El análisis comparativo de las películas representa problemáticas en el Ecuador, sin embargo son de tipo social global. En *Ratas ratones rateros* se observa el contraste de estratos en Quito que refleja a una sociedad muy inequitativa, como también la deconstrucción familiar; mientras que en *Crónicas* se representa la problemática social de abuso sexual que fue un caso real.
- Las películas *Crónicas* y *Ratas ratones rateros*, abordan temáticas comunes en torno al realismo sucio como la violencia, pérdida de inocencia, abuso de poder, drogadicción, delincuencia, crisis de identidad e inequidad, reflejados en el uso del

lenguaje audiovisual empleado con planos detalle, escenarios marginales, construcción de personajes, movimientos de cámara, montaje y otros recursos expresivos.

- La violencia es uno de los temas que se desarrolla a lo largo de ambas películas. Es una problemática común en los filmes estudiados. Se expresa tanto física como psicológicamente. La presencia constante de armas, golpes, insultos, o imágenes son la constante dentro las películas. La violencia se produce con mayor frecuencia en los escenarios urbano marginales que en los sitios urbanos con mayor desarrollo o donde la modernidad se ha acentuado más.
- La estructura de los personajes presenta al monstruo social como un ente externo que mantiene sus propias reglas y que llega a un entorno para afectar su equilibrio y su destino. Esto se evidencia en ambos filmes con la llegada de Ángel, de nuevo, a la vida con cierta normalidad de Salvador. Manolo, por otro lado, es un periodista de crónica roja que se enfrenta a la crudeza de la sociedad constantemente, sin embargo, con la llegada de Vinicio a su camino, su carrera y su vida tendrán un giro y una afectación notable.
- La pérdida de inocencia es el tema común en las dos películas. Salvador la pierde inocencia en varios aspectos cuando se da cuenta de que su primo que tanto admiraba le ha ocasionado varios problemas y que no es más alguien digno a seguir. Manolo, en *Crónicas*, cree que ha visto todo pero cuando se encuentra con la historia del monstruo y lo descubre, la confusión lo invade y le hace cuestionarse en su interioridad.

- La construcción del relato en *Ratas ratones rateros* se produce por la vinculación entre lo marginal y lo familiar. Mientras que en *Crónicas*, el discurso se va hilvanando en torno a la fascinación que siente Manolo por Vinicio. El punto común de la historia radica en que tanto Ángel como Vinicio están marcados por lo inmoral, por lo que está fuera de la normal. Y la relación victimario – víctima, dejando de lado los malos hábitos de Salvador, es la relación entre ciudadano y delincuente.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Almeida, M. (2003). *Monstruos contruidos por los medios*. Quito: AbyaYala.

Bukowski, C. (1983). *Música de Cañerías*. Barcelona: Anagrama.

Canet, F., Prósper J. (2009). *Narrativa Audiovisual – Estrategias y recursos*. Madrid: Síntesis.

Costa, A. (1988). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.

De La Concha, A. (2010). *El sustrato cultural de la violencia de género*. Madrid: Síntesis.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito. Abya Yala.

Lescourret, M. (2001). *Pierre Bourdieu Un filósofo de la sociología*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Magny, J. (2004). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.

Michel, G. (1995). *Para leer los medios: prensa, radio, cine y televisión*. México: Trillas.

Moraña, M. (2002). *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Mabel Moraña editora.

Schwartz, J. (1991). *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Sanmartín, J. (1998). *Violencia, televisión y cine*. Barcelona: Ariel
- Silva, A. (2008). *Los imaginarios nos habitan*. Quito: OLACCHI.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós
- Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Stam, R. Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- Xavier, I. (2008) *El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia*. Buenos Aires: Manantial.
- Zavala, I. (1994) *Historia y Crítica de la Literatura Española: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Novagrafik.

ARTÍCULOS WEB

- Domínguez, G. Literaturas Nacionales SXIX y SXX Tendencias Literarias y Vanguardias. Naturalismo. Recuperado de: <http://www.giusseppe.net/talleres/documenta/poesia.pdf>
- Galindo, J. (2010) Entrevista a Richard Ford “El realismo sucio fue un inocente truco publicitario” Recuperado de http://elpais.com/diario/2010/08/07/babelia/1281139964_850215.html

TESIS

Maldonado Torres, L. A. (2006). *Relación e influencia entre el cine del neorrealismo italiano y el realismo sucio de Latinoamérica, el caso de: “Roma ciudad abierta”, “El ladrón de bicicletas”, “La vendedora de rosas”, y “Ciudad de Dios”* (Tesis inédita de pregrado). Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

PELÍCULAS

Crónicas [Disco compacto]. Dirigido por Sebastián Cordero. Ecuador - México: Cabeza Hueca & Anhelo, 2004. Duración: 108 min.

Ratas ratones rateros [Disco compacto]. Dirigido por Sebastián Cordero. Ecuador: Cabeza Hueca, 1999. Duración: 107 min.

Roma ciudad abierta [Disco compacto]. Dirigido por Roberto Rossellini. Italia: Roberto Rossellini, 1945. Duración: 100 min.

El limpiabotas [Disco compacto]. Dirigido por Vittorio de Sica. Italia: Producciones De Sica, 1946. Duración: 87 min.

Ladrón de bicicletas [Disco compacto]. Dirigido por Vittorio de Sica. Italia: Producciones De Sica 1999. Duración: 79 min.

Barravento [Disco compacto]. Dirigido por Glauber Rocha. Brasil: Tempo Glauber, 1962. Duración: 80 min.

Memorias del subdesarrollo [Disco compacto]. Dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. Cuba: ICAIC, 1962. Duración: 97 min.

Brutos, malos y sucios [Disco compacto]. Dirigido por Ettore Scola. Italia: Compagnia Cinematografica Champion, 1976. Duración: 102 min.

Rodrigo D No futuro [Disco compacto]. Dirigido por Víctor Gaviria. Colombia: FOCINE, 1990. Duración: 90min.

Pixote [Disco compacto]. Dirigido por Hector Babenco. Brasil: Pride Films, 1981. Duración: 90 min.

Como agua para chocolate [Disco compacto]. Dirigido por Alfonso Arau. México: Araufilms, 1992. Duración: 104 min.

La Vendedora de Rosas [Disco compacto]. Dirigido por Víctor Gaviria. Colombia: Filmamento, 1998. Duración: 120 min.

Amores perros [Disco compacto]. Dirigido por Alejandro González Iñárritu. México: Altavista Films y Zeta Films, 2000. Duración: 153 min.

Taxi para 3 [Disco compacto]. Dirigido por Orlando Lübbert. Chile: Cebra Producciones, 2001. Duración: 120 min.

Los niños invisibles [Disco compacto]. Dirigido por Lisandro Duque Naranjo. Colombia: Efraín Gamba, 2001. Duración: 100 min.

Un Oso Rojo [Disco compacto]. Dirigido por Adrián Caetano. Argentina – Francia - España: Lita Stantic Producciones, 2002. Duración: 95 min.

Carandirú [Disco compacto]. Dirigido por Hector Babenco. Brasil - Argentina: Globo Filmes y otros, 2003. Duración: 119 min.

B-happy [Disco compacto]. Dirigido por Gonzalo Justiniano. Chile – Venezuela – España: Sahara Films y otras, 2003. Duración: 90 min.

Ciudad de Dios [Disco compacto]. Dirigido por Fernando Meirelles. Brasil: O2 Filmes, Globo Films y otras, 2002. Duración: 130 min.

ANEXOS

CARACTERÍSTICAS DE LOS FILMES

RATAS RATONES RATEROS

Esta película fue realizada y escrita por el cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero en 1999. Tiene una duración de 107 minutos. La fotografía estuvo a cargo de Matthew Jensen; mientras que la música la compuso Sergio Sacoto Arias. El reparto de actores estuvo comprendido por Carlos Valencia (Ángel); Marco Busto (Salvador); Cristian Dávila (Mayra); Fabricio Lalama (Marlon) e Irina López (Carolina).

La película gira en torno a la vida de Salvador, un adolescente que vive con su padre y abuela. Su vida cambia radicalmente con la llegada de su primo Ángel, un ex convicto. Varias decisiones desacertadas por una crisis de identidad llevarán a Salvador a desprenderse de su familia y amigos, y que por preferir buscar algo de diversión termina perdiendo personas importantes en su vida.

Esta película tiene una peculiar importancia para el cine ecuatoriano pues fue un punto de quiebre con el cine que se realizaba anteriormente. Ganó varios premios como una mención de honor en el Festival de Cine de Bogotá en el año 2000, estuvo nominada a mejor película iberoamericana por los Premios Ariel en 2001; fue nominada a mejor película extranjera de habla hispana por los Premios Goya en 2001. Obtuvo el premio a mejor edición en el Festival de Cine de la Habana en 1999, entre otros reconocimientos y menciones tanto a nivel nacional como internacional.

CRÓNICAS

Este filme fue una producción ecuatoriano-mexicana, realizada en 2004. Fue dirigida y escrita por el cineasta ecuatoriano Sebastián Cordero, y es su segunda película como director. Fue producida por Jorge Vergara, Alfonso Cuarón, y Guillermo del Toro.

Estuvo protagonizada por John Leguizamo (Manolo Bonilla); Leonor Watling (Marisa Iturralde); Damián Alcázar (Vinicio Cepeda); José María Yazpik (Iván Suárez); Alfred Molina (Víctor Hugo Puente); Gloria Leyton (Esperanza); Camilo Luzuriaga (Capitán Bolívar Rojas) y Hugo Idrovo (Orestes Zambrano). La fotografía estuvo a cargo de Enrique Chediak, la música por Antonio Pinto, mientras que la dirección de arte la dirigió Eugenio Caballero. La película tiene una duración de 108 minutos en la que se cuenta la historia de un asesino en serie que viola y tortura niños. Este se ve relacionado con un periodista sensacionalista que mantiene un dilema moral debido a que sabe sobre quién es el culpable de los crímenes.

Entre los premios que obtuvo esta producción se encuentran: mejor actor (Damián Alcázar) en los Premios Ariel de 2007; nominada a mejor director, mejor guión, mejor edición y mejor sonido. Estuvo nominada a mejor director en el renombrado festival de Cannes de 2004. En el Festival de Cartagena de 2006 Damián Alcázar ganó como mejor actor, y estuvo nominada como mejor película. En 2005 en el Festival de Cine de Guadalajara ganó tres premios, mejor actor, mejor puesta en escena, y mejor película. En Lima, en el Festival de Cine Latinoamericano del mismo año ganó a mejor actor, y Cordero tuvo una mención especial. En el Festival de San Sebastián Damián Alcázar ganó como mejor actor; y por último en el Festival de Cine Sundance la película estuvo nominada a mejor filme.

ENTREVISTAS

Sebastián Cordero

Cineasta ecuatoriano – Autor de los filmes estudiados

¿Cómo se produce la construcción de los personajes?

Hay una cosa que siempre me llamó la atención cuando escribía el guión de *Crónicas*, porque sentía que había una similitud muy grande estructuralmente en el esquema de personajes entre las dos películas. Básicamente se maneja una trilogía, en *Ratas ratones rateros*, Salvador Mayra y Marlon, tienen una cierta estabilidad en su vida, a pesar del caos en el que viven; pero es realmente la llegada de Ángel, un personaje de fuera, quien viene a desestabilizar a Salvador, y esto repercute en la dinámica con los otros dos personajes.

Cuando terminé de escribir el guión *Crónicas*, me di cuenta de que Vinicio cumple la misma función dentro del mismo esquema. Manolo, Iván y Mariza se ven afectados por Vinicio, quien es el detonante del cambio, principalmente de Manolo Bonilla.

La película se plantea como la dinámica que existe en la relación entre Vinicio y Manolo, y como la fascinación que el uno ejerce sobre el otro va a alterar las decisiones que este tome. Finalmente tanto Ángel como Vinicio, se van de la misma forma, van a seguir en sus andanzas, después de que el personaje principal, Salvador y Manolo, ha asimilado lo que ha pasado y queda con el peso de las consecuencias de sus hechos después de la interacción entre los personajes.

La inquietud se basaba en que no sabía por qué estaba resultando lo mismo en las dos películas. Lo que sí tuve claro fue que quería jugar con la misma relación de victimario - víctima pero multiplicado por cien. Es decir, trataba de buscar la situación más extrema para un personaje así. Fue de eso que resultó el personaje de Vinicio, quien trata de tener una vida normal, trata de ser bueno, trata de tener una familia, pero tiene un instinto más fuerte que lo hace meterse en un lado oscuro.

¿Cuál fue el motivo de las películas que te incentivó a profundizar en estas temáticas de violencia?

La idea inicial de *Crónicas* sucedió cuando leí sobre el arresto de Luis Alfredo Garavito en Colombia. Ahí me di cuenta que quería contar una historia sobre un personaje así. En *Ratas ratones rateros*, Ángel tiene un carisma que se mezcla con la oscuridad de su personalidad. La semejanza con Vinicio radica en esa mentalidad de querer salir de el hueco donde se halla, pero también la necesidad de seguir en él.

¿Qué experiencia tuviste sobre la producción?

En *Crónicas* no fue en el sentido de vamos a tener una coproducción y a tratar de conseguir los beneficios que generalmente se encuentran en una producción de esa manera, sino que fue una inversión sin requisitos. Los inversionistas dijeron vamos a hacer una coproducción, no importan la nacionalidad. Pero no fue más que una coproducción financiera; es decir, ellos eran los dueños de la película, y nosotros no teníamos otra obligación que hacer la película. Fue una manera de trabajar extraña, y no creo que se repita

porque lo que yo veo en el cine internacionalmente las coproducciones tratan de aprovechar subsidios u otro tipo de financiamiento similar.

De nuestra parte el Ecuador puso muy poco dinero, conseguimos dinero de Francia, y por parte de nuestro esfuerzo conseguido en premios, pero la mayoría vino de Anhelo, la compañía mexicana.

Ratas fue producida al lomo.

¿Consideras que tus películas son realismo sucio?

La verdad no sé la diferencia, son términos críticos para definir géneros o subgéneros, o estilos de películas. La primera vez que escuché el término de realismo sucio fue justo en la época en la que se estrenaba *Ratas ratones rateros*, y coincidió con el estreno de *Amores Perros*, entonces se trató de catalogar a varias películas de esa forma.

El término de realismo sucio surgió como reacción al realismo mágico. Los cineastas de mi generación, y los que me siguieron como que tuvieron cierto rechazo hacia el realismo mágico. Todo el mundo pensaba que como en la literatura latinoamericana cuando hubo una época de realismo mágico con García Márquez, Juan Rulfo, entre otros, el cine tomaría la misma línea. Así fue que una película *Como agua para chocolate*, a inicios de los noventa, tiene tan buen recibimiento, se esperaba que esa sería la tendencia del cine latinoamericano. Sin embargo, yo no sentía mucha conexión con el realismo mágico.

Me molesta mucho cuando tratan de catalogar una película, porque creo que la obra debería verse en sí misma. Está bien estudiarla y analizarla, pero no creo que sea lo más

adecuado catalogarla. Tampoco he tratado de plantearlo durante el proceso de creación porque creo puede llegar a paralizarte fácilmente.

Es interesante porque existe un movimiento de reacción frente al realismo mágico dentro de la literatura latinoamericana, en esa misma época. Como por ejemplo la obra McOndo, en donde se plantea una onda muy distinta a lo que se suponía sería la tendencia artística. Y creo que en el cine pasa lo mismo.

Creo que desde mi generación, tal vez un poco antes, hay esa intención de rechazo al realismo mágico, y de buscar el realismo. Buscar sin miedo películas de mayor identificación, y que en mi influyeron de gran forma para la creación de mis películas.

¿Qué influencias cinematográficas tuviste al realizar las películas?

Las películas de mayor influencia para *Ratas* fueron *Los Olvidados* de Buñuel, Scorsese, *Lost of Gravity* de Nick Gomez, además de otras del cine norteamericano.

El proceso de globalización, además de la influencia que recibíamos algunos cineastas latinoamericanos de otros sitios nos abría la ruta por otro lado.

En el caso de *Crónicas*, creo que es una película que le debe directamente cine norteamericano de los setentas, un cine donde los héroes son figuras trágicas, que tienen defectos grandísimos, que tienen problemas mentales graves, personajes muy antiéticos, con problemas morales, sobre gente que está arruinando su vida muchas veces conscientemente, y que para mí es el momento más interesante del cine norteamericano.

¿Por qué te llama tanto la atención representar este tipo de problemáticas en tus películas?

Creo que la estética son ideas que te vienen y que sabes que quieres hacerlo de tal forma, y que junto con la idea de un cierto contenido, nace la forma de cómo retratar ese contenido.

El punto de partida de *Ratas ratones rateros* fue de contar una historia de una decepción, de una pérdida de inocencia, sobre alguien quien había idealizado toda su vida, mediante una persona que ha sido un referente para él. En este caso Salvador y Ángel, repentinamente todo se le derrumba, y es el proceso de darse cuenta que está solo y que no puede confiar en una persona que él pensaba que era su amigo, es una pérdida de inocencia muy fuerte. Ese era el punto más personal.

Paralelamente a eso yo quería que la historia se cuenta de una manera muy extrema, como de escaparse de todo, de buscar otra vida, de salir de casa, de vivir una aventura, e implementar anécdotas sobre robos y demás que había escuchado.

Entonces quería contar una historia donde pueda haber espacio para persecuciones, donde se puedan producir disparos, donde el peligro sea inminente. Y si estoy haciendo una película en el Ecuador, cuál sería el contexto para una historia así, entonces pensé en que si quería personajes extremos lo que tenía que hacer era buscar situaciones extremas. Así fueron naciendo los personajes, del exconvicto, de los fugados del colegio. Era la mezcla entre un mundo clase media baja, con clase alta, lo cual me parecía interesantísimo seguir explorando.

La propuesta estética vino de la historia, por lo que ya se había definido antes. Es decir, de la vida de Salvador, en un tono gris, de alguien que no siente que se integra, que tiene una vida que siente aburrida; por otro lado está Ángel, que tiene una vida súper emocionante, pero peligrosa. También aparece la familia de Carolina que es la familia aniñada, donde todo es apariencias, todo es superficial pero que igual todos conviven. Entonces, todo el estilo vino dado por cada ambiente donde interactuaban los personajes.

Por el lado de Salvador la mayoría eran grises, movimientos de cámara de cinema verité con cámara al hombro pero medio tradicionales, nada muy extremo ni muy loco, pero que sí tenga su dinámica de sentirnos callejeros. Con Ángel, los momentos tenían que ser súper seductores, para que visualmente cuando empecemos con la persecución, todo esté súper estilizado. En el caso de la familia de Carolina y de JC, los planos eran más convencionales, con close up's, plano-contraplano. Lo que sí tuve claro fue que sabía que cada mundo debía estar muy bien definido.

¿Cuál es el tratamiento audiovisual que se intenta plasmar en las películas?

La película es una mezcla de elementos que se juntan, no es una sola cosa. Todo debe estar en armonía.

En Crónicas, la estructura de la película estaba armada alrededor de los encuentros entre Manolo y Vinicio. Esos encuentros tienen una manera muy particular de desarrollarse y de mostrarnos a los personajes, y tienen una progresión visual.

El momento del linchamiento es un momento de transgresión y es como el momentos distinto, luego todo es dentro de la cárcel con distintas mecánicas, con Vinicio jugando con la

mente de Manolo, seduciéndolo, contándole lo que va a hacer a sus víctimas. Existe la idea de gato y ratón.

La cárcel tuvo un buen manejo fotográfico. Uno de los elementos importantes para la dirección de arte fue el pensar que es una historia que se desarrolla en un ambiente rural, pero donde las cosas que ocurren podrían ser algo positivo en otra película, en este caso fue motivo de trabajo. El factor positivo que se dio a la excesiva vegetación, fue que se la caracterizó como cómplice de los delitos de Vinicio, porque llega a ser obscena.

El mundo en el que Vinicio se integra es con bosques, con campos abandonados. Es interesante porque en cuestión de tiempo la naturaleza va a cubrir todo lo sucedido en ese lugar. Es decir, si él entierra a un niño donde la naturaleza crece desmedidamente, de la noche a la mañana, ya no se lo encontrará, y así es su cómplice.

Crónicas es una historia de transgresión mezclada con encubrimiento. Y para que la película funcione, Manolo tiene que ser lo más opuesto posible a Vinicio, aunque sean espejos el uno del otro, deben tener cosas totalmente distintas, y los entornos de cada uno tienen que ser totalmente distintos. Qué más distinto de Babahoyo que Miami. Esto no se transmite tanto en la película como hubiera querido, pero tiene que ver con el hecho de que, yo sentía que Manolo estaba en busca de sus raíces, como el latino que trabaja en EUA, pero que quiere saber qué hay detrás de él. Entonces él quería entender mejor a ese mundo, retratándolo, pero al cual ya no pertenecía; y él no se integra totalmente con este mundo. Era una historia interesante de tratar y una con la cual yo me identificaba también. Porque yo, después de haber estudiado fuera varios años, vine a contar historia de aquí, pero eran desde un punto de vista un tanto foráneas. A pesar de conocer el Ecuador, pensaba que me metía a mundos que realmente no conocía.

Un realizador plasma en su obra su punto de vista de la realidad. Partiendo de eso, ¿cómo crees que está representada tu visión particular dentro de los filmes?

Ratas y Crónicas plantean una historia que sucede en un entorno específico de contraste. En ratas ves tres mundos que chocan uno con otro pero que al mismo tiempo se necesitan. Es importante notar cómo se da esa relación entre los entornos y los personajes y cómo determinan que sean como son. La película no plantea un análisis sobre la problemática que sucede ahí pero sí es un retrato, de esos contrastes y de esa desigualdad. En el caso de Crónicas, es más marcado aún el sentido de que la situación de Vinicio, con los asesinatos y demás y que no le encuentren, tiene que ver mucho con el hecho de que está en una zona rural donde no hay recursos, donde la policía tiene recursos limitados. Es decir, el hecho de que los crímenes sucedan en una zona como la que se retrata, es porque iba a ser más difícil dar con el delincuente, porque al tratarse de un niño rico, se lo hubiese detenido mucho antes. En algún momento se sugiere algo así en la película, pero no se lo ve claramente, pero lo que sí se plantea claramente es que los niños a los que buscaba Vinicio, no iban a ser niños que podían ser ayudados en una búsqueda activa por las autoridades si es que hubiese habido dinero de por medio. Ahí se muestra esa injusticia claramente.

En Ratas toda la idea por donde empezó la película, de la pérdida de inocencia y todo eso, venía de vivencias personales. Ratas puede parecer muy lejano a mi realidad, y tal vez lo más cercano es posiblemente el mundo anidado de Carolina; y justamente porque lo sentía más cercano lo caricaturicé un poquito, pero siento que se me fue la mano y no llegó a tener el tono justo que yo quería. Pero a la vez es un mundo con el que me siento familiarizado. En Crónicas la dinámica de los personajes y la búsqueda constante de ética y de moral y de cómo

contar una historia, sea periodista, cineasta o escritor tiene una repercusión muy grande en otras personas. Ahí había algo personal que me llamó la atención explorar.

¿Cuáles son los temas de las películas?

Creo que en ambas películas hay una pérdida de inocencia en distintos niveles; mientras en *Ratas* es muy ingenua, valga la redundancia, pero me refiero a cómo un personaje cree que tiene clara una cosa y resulta que nada que ver, que es muy distinto. Es decir, sí hay un paso notable en el crecimiento.

En *Crónicas* siento que la pérdida de inocencia llegó hace rato pero que se está sentando de manera aún más fuerte y consciente del oscuro mundo que están explorando. Es decir, hay una pérdida de inocencia en el sentido de que se cree en una cosa, pero la realidad muestra circunstancias mucho más pesadas a las que uno cree que existen. Hay una conciencia de ese vacío, que se nota mucho en el final de la película, al darse cuenta que los tres personajes son vacíos. Recuerdo comentarlo con Leonor sobre el hecho de que lo que se cree que en algún momento era idealismo al final no existe. Trabajé en México con el guión de *Crónicas* en un laboratorio de guiones y ahí comentábamos con otro guionista sobre el idealismo versus el cinismo dentro de la película. Él la comparaba con la historia de un periodista sensacionalista norteamericano llamado Gerardo Rivera, un personaje cuestionado y criticado en una época en Estados Unidos, y me decía, no sé si recuerdas pero él inició denunciando un acto de corrupción súper controversial, y se arriesgó mucho, también ganó fama, y puso todo en juego por algo que a fin de cuentas era muy idealista. Entonces la pregunta que surgía con el personaje de Manolo era, ¿él es un idealista que está tratando de hacer el bien y las cosas le salen mal? ¿su procedimiento está mal, y se confía demasiado? ¿o

es simplemente un cínico absoluto, y es eso lo que le dicta sus decisiones? Yo creía que el personaje de Manolo era más un cínico, pero John me dijo, yo no puedo hacer el papel únicamente como un cínico, yo necesito tener algo de idealismo. Y creo que lo interpretó como un idealismo pero al final de la película eso se destroza y es un cinismo total. Las dos cosas al final siempre conviven dentro de él.

¿Existe una intención moral en la realización?

El cine no me deja de sorprender en cuanto al impacto que puede tener. Es increíble como una persona mira una película en un momento de su vida, y esa película le cambia la vida. Pero cuando haces una película no partes de eso, yo no hice *Ratas* pensando en que la situación o la sociedad iba a cambiar de alguna forma. Yo hice *Ratas* porque quería contar esa historia, porque sentía que tenía un deber hacia esa historia y de hacerlo bien. Lo que pasa de allí en adelante, y si a alguien le lleva a cuestionar algo, a tratar de cambiar algo, ya viene un poco de añadidura. Estoy muy de acuerdo con la cita inicial de *Los Olvidados*.

Es importante retratar una sociedad para mirar las cosas desde otra perspectiva, para que uno analice.

Christian León

Sociólogo.

¿Cuándo se acuñó el término “Realismo Sucio”?

Algunos críticos empiezan a usar el término para describir a un tipo de literatura de marginalidad, de crisis urbana. Luego en los años 2000 se empieza a usar en el cine, para designar un tipo de cine latinoamericano urbano de violencia, desencantado, siempre en oposición al realismo mágico alegórico de los años ochenta.

¿Quién acuñó el término?

Monterde es el más importante, Roberto Aguilar también escribió sobre el tema.

¿Cómo se evidencia el realismo sucio, en términos cinematográficos?

Se plasma en el guión por las historias de desarraigo, violencia, des constitución del individuo, des constitución de los lazos sociales. Se produce mucho movimiento de cámara, cámara al hombro, movimientos rápidos.

Tienes ingredientes documentales, se nutre del cine negro. Es un cine argumental, Usa recursos del cinema verité que le dan una textura particular asociado a un registro de urgencia. Se manejan muchos planos secuencia. Hay turbulencia de movimientos. Se filma con un realismo extremo como si fuese documental, como si no fuese poder repetido. La fotografía es sucia, de urgencia. Respecto a la actuación hay mucha improvisación.

¿Qué hace que se categorice dentro del realismo sucio a Ratas ratones rateros y Crónicas?

Antes de los noventa se hacían películas de este estilo, pero desde los 90's se empieza a hacer mucho cine de esta tendencia. Es un cine predominante en Latinoamérica. Su apogeo en el cine se da en los 90 y tiene una cola en los 2000.

Ratas está en la cresta de la ola, en un momento importante. Anticipa algunas otras que se harían posteriormente. Es importante porque se dialoga con lo que se hace en América Latina.

¿En su texto sobre marginalidad hay una frase que aborda a los personajes como “Interior desconocido de la propia modernidad”? Por favor, amplíelo.

Estas películas son críticas a la modernidad, entendiéndolas como el progreso del individuo. En donde hay presencia fuerte de las normas y del estado. Y modernización como un proceso de racionalización de la sociedad. Estas películas son críticas porque lo que se ve es una sociedad opuesta a eso. Es una sociedad que se de-construye, opuesta al progreso, es el declive de lo social, donde el propio individuo deja de ser un ser que se posee a sí mismo. Se ve individuos obligados a hacer cosas que no quisieran. Es un cine de crítica hacia lo moderno.

¿Qué quiere decir con “Subculturas se convierten en contraculturas”?

Los 90's son el predominio del neoliberalismo. Eso genera que se produzcan formas de vida al margen del mercado y del estado. Esas vidas desechadas reconstruyen formas de vida alternativas. Aparece una nueva forma de vivir, en la exclusión y en la pobreza, en la violencia. Puede tener otro tipo de valores, que son mal vistos, o subestimados. Esas son las subculturas, las nuevas formas de construir sociedades, que es distinto de las formas tradicionales de vida.

¿Qué subculturas encuentra en las películas?

Subculturas de vivencia en la calle, de tránsito de jóvenes de su casa a la calle. Es un orden distinto de vivencia. Subcultura de violencia; hay una serie de normas vinculadas a la violencia. Muchas veces en los medios masivos se subestiman a esas subculturas. Estas películas le dan importancia a los testimonios de esas personas que no son entendidas, o malentendidas por los medios de comunicación.

¿Ángel y Vinicio son seres abyectos? ¿Buscan poder o abusan del que tienen?

Son abyectos en el sentido de que la abyección es un estado de repudio, de algo que está más allá de la norma. Los dos han cruzado el umbral de lo correcto y sano, hacia otro universo marcado por la ruptura de normas morales, legales. No calzan en los códigos de lo admisible en la sociedad.

Estos personajes no son vistos como héroes. En muchas películas del cine negro, el villano es visto como héroe. En estas dos películas, los personajes son víctimas de algo que está más allá de su voluntad. Hay una especie de halo trágico. No son dueños de sí mismos. Por lo tanto son expulsados de la sociedad, son abyectados.

¿Cómo cree que se construye el discurso del cine de la marginalidad en los filmes?

En ratas, es interesante porque normalmente uno asimila que el marginal es el otro. El que está lejos de la familia. Pero aquí se ve que lo marginal y lo no marginal están muy cerca. El uno ha cruzado el umbral de lo correcto, el otro todavía no, está en un proceso. Es la relación entre el ciudadano y el delincuente. La historia del relato se observa en cómo están emparentados lo marginal con lo familiar. La historia es la relación de la sociedad incluida y excluida, y cómo hay vínculos entre ambos, y cómo hay inclusión y abyección.

En crónicas, es distinto. Vinicio aparentemente es un buen hombre, religioso ejemplar. Pero dentro de este personaje habita un psicópata. En Vinicio hay una fascinación por el ambiente de lo excluido. El propio periodista se siente fascinado por Vinicio. Resalta otro rasgo en el cine de Cordero, que es la fascinación por lo que está al filo de lo moral, de lo ilegal. Acá median otras cosas en la relación entre lo incluido y lo excluido, que es el periodismo y el amarillismo.

¿Cuál es la identidad latinoamericana cinematográfica?

Hay tendencias, hay discursos predominantes. El equivalente del realismo sucio de los 90, es el realismo contemplativo. Es lo que viene después del realismo sucio. No hay violencia, no hay grandes narrativas. Son solo pequeños momentos de la vida cotidiana en los que no pasa nada, desde mediados de los 2000, es el predominante del cine latinoamericano.

¿Se puede continuar realizando películas de realismo sucio?

Cada momento histórico marca la tendencia. Ha dejado de ser predominante en el cine, pero sí es interesante. Tiene que existir el momento previo, momento de consolidación, y momento posterior. Por lo tanto, el cine de realismo sucio tendrá un tinte de parodia, un relato sobre el relato.

¿Cuál es el rol de la mujer en el realismo sucio?

Es un cine muy machista. Lo interesante es que hay muchas mujeres que protagonizan estas películas. Estas mujeres que están sujetas a la violencia callejera, se convierten en personajes fuertes que se empoderan de sí mismas, y encuentran una manera distinta de auto - constituirse como mujeres que no calzan con la norma patriarcal androcéntrica.